مكتبة رشيد
للنشر والتوزيع

قصيدة المنفى

دراسة فى شعر رواد الإحياء

دكتور مدحت الجيار

الفهرست

مقدمة

حول فكرة هذا الكتاب

تقوم فكرة هذا الكتاب حول دراسة شعر المنفى عند رواد مدرسة الإحياء العربية بخاصة ، وكان لاختيار موضوع الكتاب على هذا النحو أساس من تتبع تاريخ الشعر العربى ، الذى لم يتقدم فى عصور معينة ، إلا بالمعاناة التى أخرجته من دائرة الغناء المتشابه إلى دائرة الغناء المتميز الخاص .

فقد كان لمعاناة الشعراء الأمويين والعباسيين الأثر الأكبر فى نهضة القصيدة العربية، وفى تمايز الأصوات الشعرية على الرغم من ثبات الموضوعات والأغراض العربية كما عبّر عنها عامود الشعر العربى ، ولهذا أدت المعاناة إلى دفعة فى التشكيل الجمالى للقصيدة ولغته الفنية أنذاك .

ونلمح – من هنا – نمو الغنائية إلى أقصى مداها ، وبروز الفرد المغنى متمايزاً ، كما نلمح تطوراً فى شكل القصيدة ، أضاف إلى غنائيتها المتوارثة ، غنائية خاصة ، ودرامية أغنت النص الشعرى ، كما تشبعت القصيدة بروح ملحمى وفلسفى خلال القرنين الرابع والسادس ، قبل أن تجمد عند الأشكال البديعية فى العصور التالية .

وقد خرجت معاناة المتصوفة ، ومعاناة الشعراء المقاتلين فى الحروب الصليبية ، ومعاناة الشعب العربى بعيدا عن السلطة السياسية ، خرجت من هذه المعاناة إلى أفق جديد ، اغنى الذات الشاعرة وأشبع الحس الجمعى فى التلقى ، وأعطى للقصيدة دوراً سياسياً ، وأعطى المتلقى دوراً مهماً فى عملية الإبداع والتلقى .

ولما بدأ رواد نهضتنا الشعرية فى إحياء القيم الشعرية الحية والمستمرة ، استمسكوا بالشكل الشعرى المتوارث ، وسمحوا لروافد جديدة تغذى القصيدة العربية الحديثة ، بالترجمة ، أو بتقليد الشكل الشعرى التركى ، ثم الأوربى فيما بعد .

إلا أن حدثاً جللاً هز الشعراء المحيون ، هزة عنيفة ، وهو حدث «المنفى» الذى هز القصيدة العربية الإحيائية أيضا وأمدها بطاقة معاناة جديدة ، دفعت شعر رواد الإحياء ، إلى بروز ذواتهم فى القصيدة ، والإحساس بهويتهم القومية ، أمام الآخر ، وحضارته التى تختلف عن حضارتهم .

وبالتالى كان الإحساس بالمفارقة عالياً وواضحاً فى التشكيل الجمالى للقصيدة ،

التى احتفت بالطباق والتقابل والمفارقة الدلالية كما أعطت للمكان دوراً بارزاً فى النص ، وأخضعت الزمان للتأمل ، وأذكت خيال هؤلاء الرواد الذين لم يكونوا يتوقعون أن ينفوا فى الأرض بعد مكانتهم العالية لدى السلطة الحاكمة .

كل هذه الخصائص النفسية والاجتماعية والجمالية التى احتوتها قصائد الرواد فى النفى ، أكدت فى فكرهم وأنفسهم وقصيدتهم أهمية التواصل مع التراث ، والتجاوب معه ، بل التوسل به فى محنة الحاضر ، وهذا ما نجده فى شعر : الطهطاوى (تخميس قصيدة البرعى فى مدح الرسول) و (خواطر الغربة فى السودان) ثم فى قصائد البارودى (نتائج ثمانية عشر عاماً فى المنفى) ثم فى قصائد شوقى (نتاج سنوات المنفى) . وكلها قصائد ترتكز على تراثنا الشعرى بمعارضته ، أو تضمينه ، أو التناص معه فى الصور ، أو المعجم، أو الشكل الشعرى .

لهذا كله ، كانت قصائد المنفى هى المعاناة الجديدة التى ألهبت خيال شعرائنا وأنمت قصائدهم ونواتهم ، وهى الحلقة الجديدة بعد شعر التصوف ، والحرب ، والشعر الشعبى ، ولهذا - أيضاً - كان لابد من دراسة منفصلة توضح تمايزها الفنى ، ومدى مساهمتها فى تطوير الشعر العربى الحديث وتقوية نهضته العامة .

وقد اقتصر هذا الكتاب على شعر الرواد فقط ، لأن أثر المنفى أكثر وضوحاً واستمرارية ، ولأن نتاجهم سلسلة متصلة الحلقات من الناحية التاريخية واكبت تطور الشعر العربى الحديث من إرهاصات التحديث عند الطهطاوى ، إلى التحديث بالإحياء لدى البارودى، إلى التحديث بالتزاوج بين لحظات الازدهار العربى والإسلامى بلحظات الازدهار الأوربى لدى أحمد شوقى .

ولا ينفى ذلك وجود شعراء منفى آخرين ، ولا ينفى ذلك أيضا معاناة شعر الحبس والسجن ، بل نستطيع القول هنا ، إن شعر المنفى فى شعرنا الحديث امتداد لشعر الحبس والسجن والمنفى فى كل العصور العربية ، وأنه - لا محالة - مستفيد منه ، كما أنه مستفيد - لا محالة - من فكرة الوطنية والانتماء إلى الأرض التى يتربى فيها المبدع وينشأ ويدرج عليها وترتبط بها مصالحه وطموحاته . وهو شعر يستفيد - لا محالة - من البكاء العربى الذى يبدأ بالبكاء على الأطلال والدمن والأثافى والمنازل والدور ، ويمر بالبكاء على

الذكريات الجميلة ، وفراق الأحبة ، وفقد الخلان ، والخضوع للغريب ، والتغريب عن الأرض والأهل .

فكل تجليات البكاء العربى تنتمى (للزمن الماضى) وشعر المنفى بكاء على الزمان والمكان (الماضى) فهو امتداد للبكاء العربى فى كل صوره ، واشكاله الفنية والشعرية بخاصة .

ويجدر الإشارة هنا إلى أن البكاء العربى ، كان أحيانا ، يمتزج بالبكاء على الوطن حينما يسقط فى يد الغريب الغازى ، إذ تتوحد مأساة الشاعر (بالنفى) مع مأساة الوطن بالاحتلال أو بظلم الحاكم . الأمر الذى يترتب عليه نزول الشاعر عن مكانته السامية بين أهله، ونزول الوطن عن مكانته بين الأوطان الأخرى .

ومن ثم يكون البكاء على المكان أكثر التصاقاً بطبيعة الشعر العربى ، والحس العربى، لأنه الدائم ، المطلق ، فى حين يكون البكاء على الزمان - الدهر نسبياً وجزئياً لأنه يتغير ويتلون كالحرباء كما يعبر عنه الشعراء .

ولهذا ما يوحد - فى كثير من الأحيان - بين الوطن الخاص والعام وبين الأم / الصبية (السكن) ، وبين البيت والطمأنينة والألفة ، مما يجعل للقدم والماضى والأولية دلالة مشتركة بين هذه العناصر والدلالات كلها .

ولهذا ، أنقسم البحث إلى :

مقدمة ، توضح أسباب اختيار الموضوع وأهميته .

وبابين :

ينقسم كل منهما إلى فصلين :

فالباب الأول : يتناول الأطر النظرية العامة للبحث ، ويدرس شعر المنفى عند الطهطاوى ، فيجعل :

الفصل الأول : حول الأطر النظرية لشعر المنفى .

الفصل الثانى : شعر المنفى عند الطهطاوى .

أما :

الباب الثانى : فيدور حول : شعر المنفى عند البارودى وشوقى :

فيدرس :

الفصل الأول : من الباب الثانى : شعر البارودى .

الفصل الثانى : من الباب الثانى : شعر شوقى .

وينتهى الكتاب بخاتمة .

الباب الأول

الأطر النظرية وإرهاصات التحديث
فى شعر المنفى

الفصل الأول

الأطر النظرية

(١)

المنفى - المعاناة - القصيدة

يستمر الشاعر فى أندماجه بالحياة أو الانعزال الاختيارى عنها ، سواء فرض عليه الاندماج ، للحصول على القوت والعيش أم فرضت عليه العزلة عن الناس لمرض ألم به ، أو لسجن يدخله أو لمنفى يهاجر إليه مجبراً لا مختاراً ، ويستمر الشاعر فى حواره مع الواقع ومع الذات حتى يفرض عليه ما لا يحبه ، أو حتى يفرض عليه ما يحبه، فتفرض عليه - تبعاً لذلك - قوانين جديدة : نفسية أو إجتماعية ، لم يتعود عليها ، تقوده - حتما - إلى تحديد موقف من الذات ومن الآخر (المجتمع) ومن الواقع كله .

فالأصل فى حياة الشاعر القدرة على فهم الذات ، واكتشاف الآخر ، واستخلاص الحوار القائم بين الذات والآخر ، وبين الذات والواقع ، وهى قدرة تميز الشاعر عن غير الشاعر ، بل ربما ميزت شاعراً عن شاعر آخر ، لأن هذه القدرة تدفع بالشاعر إلى صياغة الحوار / العلاقة / القانون .

ومن ثم تكون القدرة الشعرية مترجمة عبر الصياغة ، (تشكيل القصيدة) ورؤية الشاعر داخل هذا التشكل . ولا يختلف عصر ، أو مذهب نقدى عن آخر ، فى هذا السياق ، وإن كان الاختلاف يحدث من تغليب أحد طرفى المعادلة على الآخر أعنى تغليب الرؤية (الموقف - المضمون - الغرض - الموضوع - التوجه - الدلالة) أو تغليب التشكيل (الصياغة - الشكل - اللغة) أعنى - فى النهاية - أن الطرفين موجودان داخل النص ، ولكن يتم إهمال طرف أو التقليل من فاعليته ، على حساب الآخر أو لحساب الآخر .

وهذه القدرة الشعرية قد تزداد أو تقل بين شاعر وآخر ، أو بين عدة مراحل فى حياة الشاعر الواحد ، والعودة إلى الظروف الاجتماعية أو النفسية أو السياسية والفكرية فى عصره ، تفسر هبوطها ، وأرتفاعها فقد نكتشف مثلاً أن علو القدرة الشعرية وانفساح الرؤية وتغير الموقف يكمن فى حدث يضع الشاعر فى ظروف خاصة ، تختلف عن ظروفه التى تعود عليها . فقد يبرز عنصر (المنفى) فى الشعر العربى الحديث مثلاً وراء اختلاف شعر «الطهطاوى» فى المنفى عما هو قبله وبعده ، كذلك شعر البارودى وشوقى . وهو أمر

ملحوظ فى شعر هؤلاء الرواد سواء فى اختلاف التشكيل أو الرؤية .

لكننا نستخلص المبدأ (الجمالى) من خلال هذه الملاحظة ، أعنى تاريخية الشعر (والفن عامة) وخضوع المبدع الفردى (الخاص) لكافة الظروف المحيطة به ، ومدى تأثره بها، ومشاركته فى صنعهـا وهـو ما يسمى (المعاناة) أحيـاناً ، ذلك (أننا نعتبر صورة المعاناة أساس للأدب الغنائى فى فن القول، لأن هذا يعتبر بداية الابداع فى هذه المادة الأدبية)[1] .

وهنا ، لابد من ملاحظة أن الشعر الغنائى العربى تتسع فيه الأغراض من المدح إلى الوصف والغزل ... الخ ، ويسمى كل ذلك شعراً غنائياً ، ومسألة المعاناة هنا تتطلب إيضاحاً ، وهو أننا لا نقصد به تلك المعاناة الرومانسية التى تجعل من الإنفعال العاطفى محوراً جوهرياً لتشكيل القصيدة (ويصدق ذلك على القصيدة العربية ، الرومانسية) ولكننا فى سبيل تحليل أثر المنفى على قصائد ثلاثة من شعراء المدرسة الإحيائية التى تبعد عن فكرة الإنفعال بشكل عام ، وترتد إليه ثانية فى قصائد المنفى ، الأمر الذى يؤكد على المقولة التى طرحناها منذ قليل وهى تاريخية القصيدة ونفسيتها ، وفى الوقت نفسه فإن الشعر (فن) لغوى لا يتقيد بلحظة خاصة وإنما هو (فن) مستمر ، دائم التحول ، بل هو فن حر يتشكل وفق خيال المبدع وقدرته ، وليس أسيراً لمادة حسية كالنحت أو العمارة فهو فن (يتفتق من إسارة هذه التبعية للمواد ، بمعنى أن تعابيره ، الحسية لا تتطلب - كيما تكون واضحة - أن يسجن الشاعر نفسه ضمن حدود مضمون خاص ، ونمط تصور خاص هو الآخر وبذلك لا يرتبط الشعر بأى شكل فنى دون سواه من الأشكال الأخرى وإنما هو فن عام ، قادر على أن يصوغ ويعبر فى أى شكل كان عن كل مضمون قابل لأن يجد منفذا له إلى الخيال ، إذ إن الخيال الذى هو الأساس العام لجميع الأشكال الفنية ولجميع الفنون ، كان ويبقى المادة التى يعمل فيها الشعر ...)[2] .

وهنا نستطيع تفسير تغيير التشكيل والمادة والرؤية فى الشعر من عصر لآخر ، ومن مذهب لآخر ، ومن شاعر لآخر ، بل عند الشاعر الواحد فى حالات متباينة فى ظروف تاريخية واجتماعية ونفسية مختلفة . كما هى الحالة فى شعر المنفى عند شعراء مدرسة الإحياء الثلاثة بخاصة .

ويتفسر الاستثناء التاريخي الذى نجده داخل العصر والمذهب الواحد بين الشعراء. إذ كيف يسبق أبو نواس عصره ؟ ... وكيف يدفع شوقى بالمسرحية الشعرية إلى تاريخ الشعر العربى ناضجة ؟ والإجابة التى أشار إليها (هيجل) تعطينا المفسر العام الكامن وراء التحولات الجمالية فى النص الشعرى . أعنى قدرة الشعر على الخروج من دائرة العصر والمذهب بما يملك من تجرد مادته ، وقدرتها على التشكيل كيفما يريد الشاعر وأنى أراد التجاوز أو الخضوع للعصر أو للمذهب .

لقد فرض على الشعر فى العصرين المملوكى ، والمملوكى العثمانى أن ينزل إلى معترك لقمة العيش ، واستسلم لهذا العبء ، ونزل عن مكانته العباسية ، حين افتقد التشجيع العباسى ، وترك مكانته الأموية حين افتقد القدرة على المشاركة فى الصراعات والتوجهات الشائعة فى العصر الأموى ، ونزل عن مكانته العربية القديمة حين تخلى عن أن يكون صوت القبيلة ثم صوت الأمة فيما بعد .

وخضع للمواصفات الفنية للخطبة حين أصبح الخطيب الرجل الأول بين أدباء عصره وهنا نستثنى شعر الحروب الذى استمد فيه الشاعر من واقعه ، روح الثورة على العدو كما نستثنى التصوف والموشحات والشعر الشعبى الذى تجاوز فيه الشاعر مذهبه وعصره ، كما أشرنا فى مقولة (هيجل) .

ومع ذلك فالذات الشاعرة ظلت كامنة فى أشكال الشعر كافة ؛ وبالتالى فى أشكال القصيدة ، وإن لم تبد ظاهرة بالقول ، فقد ظهرت فى طرق التشكيل .

ويخرج من هذا المأزق المتصوفة الشعراء ، وأصحاب الموشحات كما يخرج شعر الحروب على هذه الدائرة . وكما نجا المتصوفة بخروجهم على المباشرة (إلى الرمز والإيحاء) نجا أصحاب الموشحات لارتباطهم بالموسيقى والغناء (والتوجه الشعبى كما أسلفنا) فى حين كانت سخونة المعركة سبباً خفياً وراء شعر الحروب الذى تحرر من كثير من المظاهر التقليدية للقصيدة العربية قبل عصر الإحياء .

كذلك يكون حال الشعراء فى المنفى ، لأنهم يتحولون إلى شعراء متحررين من قيود الواقع واللحظة الآنية ، ويدخلون عالماً جديداً يتفرغون فيه لمراجعة ذواتهم الخاصة وذواتهم

القومية ، فيكثر اطلاعهم على التراث ويكثر نظرهم إلى مشكلتهم الآنية ، ويحاولون الإستفادة من تراثهم وفي الوقت نفسه من أخطائهم أو أخطاء عصرهم الأمر الذى يجعل إبداعهم أكثر انفعالاً وحيوية وأكثر قدرة على الإمساك بحقيقة الواقع والذات والعلاقة بينهما ، ويبدو أثر ذلك على النص ، فنرى رؤاهم مختلفة فى قصيدة المنفى عن غيرها .

نستطيع أن نقول إن المنفى يعطيهم فرصة للصقل والتفرغ للقصيدة ، فتخرج أكثر فنية عن غيرها من قصائد الشعراء ، ونجد نحن المتلقين فيها متعة فنية أكبر ، وتستجيب نفوسنا لها بسرعة عن غيرها من القصائد ، ولسنا نستجيب فى ذلك لموسيقى الشعر وايقاعه أو نبرته العالية بل نستجيب للمعاناة والإضافة النفسية والفنية (فإذا كانت روح الإنسان جميعاً يجب أن تستجيب إلى الشعر فيجب أن يكون فى القصيدة شئ أكثر من مجرد الإيقاعات ...) (٣) كما تقول أرشيبالد ومكليش .

وفى الوقت نفسه يزداد حوار الشاعر مع الآخرين ، لأن الآخر هو سبب أزمته ، أو نفيه ، وهو فى اللحظة نفسها هدفه الذى يخاطبه ويرجو تعاطفه ، لأن هذا التعاطف الإنسانى يعطى الشاعر قوة يواجه بها أزمته ، وأسباب نفيه ، وهذا التناقض ظاهرى فى دور الآخر أعنى أنه سبب الأزمة والنفى ، ووسيلة مواجهة الأزمة والنفى ، إذ يكشف الشاعر خلال أزمته دور الجماعة فى حل الأزمة ونفيها ، لأن الشعر لا يمكن أن يكون تقريراً عن حالة خاصة فقط ، إنه لابد أن يتجاوز التقرير والفردية ، إلى التصوير والجماعية (لأن وظيفته دائماً أن يحرك الإنسان فى مجموعة ، وأن يمكن «الأنا» من الإتحاد بحياة الآخرين ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ، وما يمكن أن تكونه) (٤) .

(٢)

المنفى – الإحياء – القصيدة

المنفى ، وقصيدة المنفى ، موضوعان شائكان ، لارتباطهما واختلاط مفهوم المنفى بمجموعة من المفاهيم والحالات النفسية والإجتماعية والسياسية ، وللملابسات التى تحيط بمحاولة تحديد ماهية قصيدة المنفى وخصائصها ، وسط مجمل أعمال الشاعر ، ووسط قصائد أخرى تحمل السمات نفسها ولم تكتب فى المنفى ، مما يوقع اختيار قصيدة المنفى فى ملابسات وتساؤلات تحتاج إلى مبرر لاختيارها .

فأما بالنسبة لمفهوم المنفى فهو عام ومتسع إذا تتداخل معه مفاهيم : الإغتراب ، والغربة ، والهجرة ، كما يتداخل فيه المنفى الإختيارى والهجرة ، مع المنفى الإضطرارى الذى يرغم الشاعر عليه ، سواء بضغط سلطة أجنبية تحتل البلاد ، أو بواسطة سلطة وطنية تخضع لضغوط أجنبية ، أو بواسطة حكومة شرعية تختلف مع الشاعر وتطرده خارج حدودها الإقليمية .

وأما بالنسبة لقصيدة المنفى ، فتحتاج إلى تحديد لماهيتها وخصائصها الجمالية والفنية ، لمعرفة درجة تميزها عن غيرها من القصائد .

ولاشك أن البدء بتحديد مفهوم المنفى هو المدخل المناسب لدراسة ما أسميناه «قصيدة المنفى» لأنه سيخلصنا من اختلاط المفاهيم والحالات ، ومن تداخل خصائص المنفى فى القصيدة المكتوبة فى المنفى ، أو بسبب المنفى مع خصائص القصيدة التى تكتب عن تجربة المنفى بعد أن يعود الشاعر إلى وطنه وأهله .

والدخول إلى القصيدة من خلال تحديد مفهوم المنفى يعنى أننا نحدد القصيدة بمفهوم المنفى أولا ثم نقوم برصد خصائصها ، إذ إن المدخل المفهومى / المضمونى يسبق المدخل الجمالى الفنى . لأن المدخل الثانى محصلة منطقية للأول – فى هذا السياق الخاص – ذلك أن المنفى تجاوز فى «المكان» بسبب الانتقال عن الموطن الأصلى إلى المنفى «أو المهاجر» وما يترتب عليه من تغير فى الموقع الاجتماعى للشاعر ، مع تغير حالته النفسية

بعيداً عن الوطن وتداعياته ، ولا تبقى إلا الذاكرة «التراث الخاص» كحبل يربط المنفى (الشاعر) بوطنه .

ولا تبقى إلا المقارنة بين الذاكرة «التراث الخاص» والواقع الجديد «التراث الآخر» ومن ثم تنتفى الضغوط التى سببت المنفى ، وتبقى آلامه ، ومحاولة التخلص منها ، بالأمل ، أو بالذكرى أو بهما معاً .

ولا شك أيضاً – فى أن المنفى ظرف سياسى فى المقام الأول – لا يتغير إلا بنفى الظرف السياسى ، سواء بالهجوم والتحريض عليه ، اعنى مواجهته وفضحه أو بالالتفاف حـوله «الطهطـاوى» عن طريق طلب العفو والتوبة أو بالصبر حتى تنكشف الغمة «البارودى» و«شوقى» .

وينقسم البحث من هنا (من حيث موقف الشاعر) إلى ثلاثة مواقف : الأول : موقف الإلتفاف والتحايل . الثانى : موقف التصبر وعدم الرضا . الثالث : الهجوم والتحريض . وقد نوع البحث بين الشخصيات ، وبين نوع القصيدة فوجد شعر الإحياء يخدم الموقفين الأولين ، فى حين يخدم شعر المقاومة الموقف الثالث .

(٣)

والمنفى ظرف إستثنائى بالطبع ، فهو يوارى «الوطن / المكان» عن عين الشاعر ويتركه – عبر الزمان – لتجربته الخاصة ولذكرياته التى تشبه الحبل السرى بالنسبة لموقفه من «الوطن / الأم» . ولأن الشاعر فى ظرف إستثنائى فهو بعيد عن العوائق التى تحد من فعالية خياله ، فقد تحول خياله هذا إلى أداة الاتصال الوحيدة بالوطن ، وأداة المحافظة على الذات من التشويه ، أو الاضطراب الذى يمكن أن يصيب الشاعر بسبب الحياة فى مناخ مختلف ووسط حضارة غريبة عن حضارته . وإن كان هذا الاختلاف محكاً جديداً لزيادة الخبرة الحضارية لدى الشاعر .

لذلك يتحول الوطن إلى صورة البيت الظليل بكل ما يحيط به من دلالات الألفة ، الأمان ، الاتساع ، السعادة ، ويتحول الشاعر وسط هذا السياق إلى الطفل ، خالى البال ، ويتحول الوطن إلى صورة الأرض ، والأم ، والأهل ، وهنا يتحول الزمان والمكان إلى زمان ومكان أليفين ، بل يتحول الوطن كله إلى رمز الدار أو بيت الأهل ، ومن ثم يتحول أهل الوطن كلهم إلى أهل الشاعر ، رغبة فى الاتصال والتلاحم والدفء من خلال البعيد والغريب .

وتتحول عناصر مثل النهر أو الزرع أو بعض الأماكن المشهورة فى الوطن ، إلى شخصيات يناجيها الشاعر ويحاورها وتحاوره .

فحينما يرسل شوقى من «الأندلس» قوله :

– يا أهل مصر إنـا لا نزال على   عهد الوفاء وإن غبنا مقيمنا

يرد عليه شاعر النيل بقوله :

– عجبت للنيل يدرى أن بلبله صادٍ   ويسقى ربى مصر ويسقينـا

ونحس أن أهل مصر هم أهل الشاعر وأن النيل (رمز الوطن والخصب) حى يحاور الشاعر ويحس به . وباختصار ، تصبح كل دلالات الوطن دائرة حول «العطاء» بكل تجلياته ، كما يصبح المنفى حاملا لكل تجليات «الفقد» .

وهنا يقف البعد الثانى للمنفى (وهو الزمان والدهر) موقف الآخذ والمفقد ، لذلك تتحد دلالات الزمان والدهر مع دلالات القضاء والقدر الذى لا يملك الإنسان منه مفراً . لأن الزمان ملك لصانع المنفى ومسبب النفى ، إنه فى يد القوى ، القاهر ، أو المستبد المالك لمصير الشاعر ، والقادر على إعادته إلى وطنه وتحويل الفقد إلى العطاء .

ولما كان المنفى بيد «عدو» يتحول الزمان والدهر إلى «عدو» بالتبعية . وهنا يدخل القضاء والقدر كعامل من عوامل تخفيف الصدمة . إذ يتحول الوطن إلى «سجين» فى يد «القادر» لأن الوطن يعجز فى هذه اللحظة عن حماية المنفى . أى أن كل دلالات الظلم والاغتصاب تسند إلى السبب القهرى . يتوازى (نفى الشاعر) مع (سجن الوطن) فى هذه اللحظة . كما يتوازى حرمان الشاعر من وطنه مع حرمان وطنه من الحرية . ويضيق الوطن المتسع كما يغترب أهله ويحاولون نفى غربتهم بنضال من أجل الحصول على الحرية ، ولتأكيد امتلاكهم لوطنهم ولذواتهم وهويتم فى مواجهة الآخر . ومن ثم تبرز المفارقة كأساس فكرى وجمالى وفنى فى قصيدة المنفى .

ويكون الحكم المستبد ، أو الاستعمار وأعوانه ، هم سجانو الوطن ، لذلك تأتى تعبيرات الوطن الأسير ، والبلد المكبل ، والمقيد ، بل تأتى تعبيرات السيف المكسور والمثلوم والظلام والضيق - كثيراً - على لسان الشعراء فى المنفى (أو فى الداخل) . كما يوصف المستعمر بالسجان أو بالظالم السجان (بالوحشية) ويأتى ذكر أدوات الوحشية مثل السياط ، العود ، المشنقة ، النار ، والحديد ، الجراح ، الصراخ ، الآلام ... الخ .

ويوازى الشاعر فى المنفى أو داخل الوطن المحتل بين العدو ، والليل ، والسواد ، والظلام ، والبرد ، والشتاء ، والجفاف ، والاصفرار والذبول ، وكلها دلالات على الحاضر (المستلب) . وبذلك يتحول (الماضى) إلى لحظات إشراق ومجد يجب أن يعود لأنه يمثل البيت الأليف والزمن الحر قبل الاحتلال ، ويصبح المستقبل معلقاً بالحصول على الحرية، (ونفى النفى) لتحل دلالات عكس الدلالات السابقة أى يقبل الصديق ، والنهار ، والبياض ، والدفء، والربيع ، والنضارة ، والملاوة ، والقوة . وهنا تصبح (الشمس) الرمز والحقيقة فى آن . فهى التى تفعل هذه الدلالات الايجابية السابقة . لذلك يأتى التعبير عن المستقبل بايحاءات الشمس وحالاتها المختلفة من شروق ونصاعة وطلوع وبياض ، ووضوح ... الخ .

وإذا أضفنا إلى ذلك رغبة العدو فى المحافظة على الحاضر بنفي الماضى والمستقبل، وما يؤدى إليهما . علمنا أن سعى المنفى والسجين إلى «الغد» هو رغبة فى تحريك الزمان إلى الأمام لينفى معوقات الحصول على الحرية والتغلب على الهزيمة .

ويجب أن نفرق هنا بين منفى اضطرارى وآخر اختيارى ، لأن المنفى الإختيارى يشمل الهجرة ، والعزلة ، أو الرحلة الدائمة .

(٤)

عاش الشاعر العربى الإحيائى ، تحت شعار «عودة الماضى التليد» من أجل التغلب على الحاضر المهزوم . فعاش حياة أسلافه الشعراء لحظة توهجهم ؛ لأنه انتقى منهم شعراء، وأنتقى من عصورهم فترات ، واختار من يمثلون - فى نظره - نموذجا «للتجديد والتجاوز» الشعرى حتى يستطيع أن يتخطى لحظته ، فاختار ما يتجاوب من الشعر والشعراء مع نفسه وواقعه ، ومع نموذج تجديده وعكف على هذه المادة ، حتى دانت له متعة واستيعابا ، كما أنه اختار لحظات تاريخية متوهجة رأى فيها سطوع الأمل .

وتكشفت هذه الإختيارات بشكل مباشر فى أحاديث هؤلاء الشعراء عن الشعر القديم خلال مؤلفاتهم النثرية والشعرية ، كما تجلت فى مقدمات دواوينهم ، وفى معارضاتهم الشعرية لقصائد تراثية ، وتجلت - بالمثل - فى مختاراتهم ، ونموذج مختارات هذه المرحلة يتجمد فى مختارات البارودى ، التى جمعها على غرار مختارات الشعراء والنقاد العرب القدامى كمختارات الحماسة لأبى تمام والأصمعيات والمفضليات، وكلها مختارات تعكس ذوق «المختار» الخاص ، وتشير - فى الوقت نفسه- إلى ذوق العصر والمشهور الذائع منه .

وتكشف هذه المختارات والاختيارات بشكل غير مباشر صياغات النص الشعرى . ونستطيع الوصول إليها - بالطبع - بالتحليل اللغوى والجمالى . وهناك مجموعة كبيرة من الباحثين قد قدموا تحليلات لبعض نماذج هذه المرحلة ، وأبانوا عن الملامح الجديدة التى أضافها شعراء الإحياء على القصيدة العربية فى العصر الحديث . وتتجسد هذه الملامح فى تجاوز الشكلية الجافة ، التى تسببت فى جعل القصيدة عملا ذهنياً مقصوداً ، يبث فيه الشاعر أفكاره ، ويتبارى فى توزيع صوتياتها . الأمر الذى جعل القصيدة «العثمانية» عالية الصوت ، قاصدة إلى متعة الجرس والصوت من خلال فكرة يحرص عليها الشاعر من قبل الدخول إليها .

وكانت هذه الملامح من أسباب تهميش القصيدة - قبل فترة الإحياء - كما كانت نتيجة لانزواء الشاعر عن المشاركة في تغيير الواقع ، (وفى تغيير شكل القصيد) . ولذلك لم يكن أمام رواد الإحيائيين إلا طريقان :

الأول : العودة إلى التراث : لأنه النموذج العربي ، الذي توحدت فيه الذات العربية مع واقعها ، فساهمت في تغييره ، ودفعه ، لذلك كان سعي الإحيائيين إلى التوحد مع الذات من ناحية ، وتجاوز الواقع من ناحية أخرى ، سعياً وراء دفع المجتمع . مما جعل صلتهم بالعمل السياسي صلة مباشرة . ويتضح الأمر جليا عند رواد هذه النهضة .

وهنا تبدو مشاركاتهم السياسية تجلياً لمنهج تعاملهم مع الواقع ، وشكلاً من أشكال العمل لخدمة الوطن وتغيير شكل العلاقات في المجتمع . فقد ساهم الطهطاوى في إنشاء حركة فكرية حديثة سهلت لمن جاء بعده الخوض في أمور فكرية وسياسية لم تكن لتطرح قبل الطهطاوى . وساهم البارودى بالفعل في تقوية الحزب السياسى (الوطنى) وترأس حركة الجيش ضد السلطة الحاكمة ، كما حرص شوقى ، شاعر القصر الخديوى ، على إقامة علاقات برجال البلاط والانحياز إلى السلطة إلى جانب العلاقات الوطيدة ببعض زعماء الحركة الوطنية .

الأمر الذى يفسر منفاهم السياسى ، ويتوقعه فى آن . فمحاولة الالتحام والتوحد تفضى بالقطع إلى المشاركة ، والإحساس بالتناقضات بين ما كنا عليه ، وما نحن فيه ، وما نطمح إليه .

أما الطريق الثانى : وهو التواصل مع العصر ومنجزاته ، فكانت تشوبه الشوائب ، أعنى كان محفوفاً بتحريمات دينية عند البعض ، أو بخوف من تقدم الغرب الكبير فى مواجهة تخلفنا ، أو بميول سياسية تجذب ناحية الخليفة العثمانى ، وتنادى بتوكيد العلاقة معه ، ومع ذلك :

خرج من صراع الفريقين من آذر مشروعات النهضة ووقف جوار التغيير . ووجد هؤلاء الناس فى مشروع «محمد على» ، فرصة «التوحيد» بـ «العصر» و «بالذات» و «بالتراث» فى آن . ولكن تأخرت ثمار هذا التوحد حتى عادت البعثات وتمت المنشآت . وكانت القصيدة العربية إحدى التجليات التى انعكست عليها أشعة التوحد والتواصل ، لكنها كانت بطيئة الإستجابة وأخذت استجاباتها أشكالا وطرقاً متعددة للوصول إلى نهضتها الخاصة ضمن مشروع النهضة العامة .

وبذلك أصبح الخروج على القصيدة العثمانية أحد جوانب الخروج من أسر الواقع المفروض ، وكان اختيار بعض الأشكال الجديدة ، أو الموضوعات الجديدة أمراً طبيعياً عند أول رواد الإتجاه الإحيائى .

(٥)

والرائد الأول ، رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) أتيحت له ظروف أفضل كثيراً من شعراء معاصرين له أو لشعراء تتلمذوا على يده ، ومع ذلك فإن إنتاجه الشعرى يأتى فى سياق أعماله كجملة إعتراضية .

فلقد أتيح للطهطاوى حوالى نصف قرن من العمر تثقف خلالها الكثير من الأدبين العربى والفرنسى ، ومع ذلك فنسبة المتأثر بالغربى قليلة جداً اذا قيست بحجم ترجماته، مع ذلك لا نقبل أن يكون (واعياً - مثل كل أدباء عصره - فتح مجال التأثر بالأدب الفرنسى أو غيره...) [٥] لأن التأثر بدا على يديه بالفعل ، وإنما جاء ضعف شعره بداية من التأثر بشكل الشعر التعليمى والأراجيز ، وعدم التركيز على كتابة الشعر الغنائى ، مما جعل شعره قائما على المناسبة ، والعلاقة القائمة بينه وبين البيت الحاكم (حتي عصر توفيق) فما كان يهمه القصيدة ، بقدر ما كان يهمه الرسالة التى تحملها إلى مليكه . وقد كان يمكن لقصيدة المدح النبوى أن تستدر عواطفه ومشاعره تجاه موضوع المسيح ، ولكنه آثر تقليد المدائح من الناحية الشكلية .

لذلك كان منفاه (١٨٥٠ - ١٨٥٣) إلى السودان فتيلا أشعل الحنين والخواطر والمشاعر تجاه الوطن ، ومفجراً للسان حاله ، للتعبير عن شكوى الزمان ، وتصوير مشاعر النفى ، المغترب ، وهنا تقف قصيدته «خواطر الغربة فى السودان» مع قصيدته فى تخميس قصيدة البرعى فريدة فى شعره - بعامة - وشعره الذاتى - بخاصة - إلى جانب الموضوعات الوطنية التى عالجها فى قصائده سواء المترجمة أو التى تأثرت بالمترجم .

وتثير قصائد ديوانه سؤالاً ملحاً : لماذا لم يتأثر الطهطاوى بفحول الشعراء العرب والمولدين ؟ ولماذا لم يتوسع فى التأثر بالشعر الفرنسى ؟ هل لأن الشعر لديه مكمل وثانوى ؟ أم لأنه يقول كما قال الإمام الشافعى :

ولولا الشعر بالعلماء يزرى ∴ لكنت اليوم أشعر من لبيد

ويمكننا أن نوضح ما نراه من تنوع الموضوعات فى الديوان وخارج الديوان

(الأراجيز) بتنوع اهتمامات الطهطاوي السياسية والعلمية الفكرية ، الأمر الذى يوضح غلبة الأراجيز على القصائد ، ويوضح غلبة المدح (السياسى والدينى) على أغراض القصائد الأخرى . مما يؤكد على أن الشعر لديه يأتى - عرضاً - وليس غرضاً أو هماً يؤرقه .

وهنا لابد أن نشير إلى العلاقة بين «شعر المنفى» ، و «شعر الوطن» فكلاهما خرج عن مألوف القصيدة الطهطاوية وكسر حدة النزوع إلى المأخذ السهل فى الشعر . فقد ألهبته التجربة ، وأدهشته قصائد الوطنية الفرنسية ، كما لابد أن نشير إلى أن شعر منفاه دعوة للخلاص من أسر (الغربة) و (الفرقة) وتوق إلى (التوحد) مع وطنه وبنيه . وهى الدعوة الجوهرية لرائد الفكر (الطهطاوى) ومنطلقه إلى التغيير . وليس معنى ذلك أن نعطى هذا النوع من شعره مقاماً علياً من الناحية الفنية ولكننا نشير - فقط - إلى تميزه عن بقية شعره بظهور «الأنا» المتوجعة المعانية ، الآملة . وحسب الطهطاوى - فى هذا السياق - أن يكون الإرهاص الحداثى الأول ، الذى بشر بالجديد .

وأما الرائد الثانى ، محمود سامى البارودى (١٨٣٨ - ١٩٠٤) فقد كان المنفى مصيره ، بعد منفى الطهطاوى بحوالى ثلاثين عاما (١٨٨٢) . ولم يكن الطهطاوى يدرى أن الرائد الثانى ، وصاحب المنجز الحقيقى فى مدرسة الإحياء ، يبلغ صباه ثم يتدرج إلى أعلى المناصب العسكريـة والسياسية حتى يصـل إلى قمة مجده فى عهد توفيق فى الوقت الذى رحـل فيـه الطهطـاوى عن عالمنـا (١٨٧٣) إذ بعـد موتـه بحوالى تسع سنوات فقـط تحبـط الثـورة العرابية وتتكسر وينفى زعماؤها - ومنهم البارودى - إلى «سرنديب» .

وجاء الرائد الثالث أحمد شوقى إلى هذه الحلبة وقت نفى البارودى ولم يكن البارودى قد أدرك ما يحله «القدر» فى الحياة قبل المنفى وبعده ، فقد هجا «أحمد شوقى» هزيمة عرابى ، وإن لم يتعرض للبارودى ، وهو لا يدرى أنه بعد سنوات سيلتحق بمنف بعيد ، هناك فى «إسبانيا» على الضفة الثانية من البحر المتوسط (١٩١١) أى بعد نفى البارودى بحوالى ثلاثين عاماً أيضاً ، وبعد وفاة البارودى بحوالى سبع سنوات فقط .

ينفى رواد المدرسة الإحيائية جميعا (الطهطاوى / البارودى / شوقى) وفى فترات متقاربة وفي ظروف سياسية متشابهة كانوا فيها طرفا فى صراع ضد أو مع الحاكم

المصرى : عبـــاس حلمى الأول ، محمد توفيق ، عباس حلمى الثانى ، وإن كانت الأسباب قد تعـددت فالنتيجة واحدة وهى المنفى . ولقد تعددت المنافى (السودان / إفريقيا) ، (سرنديب / الهند / آسيا) ، (برشلونة / إسبانيا / أوروبا) فهى مناف قد تبعد كثيراً عن الوطن (الهند / مصر) ، وقد تكون امتداداً للوطن (السودان / مصر) وقد ترتبط مع الوطن برباط تاريخى ودينى (أسبانيا / مصر) ولكنها تحولت بعيداً عن الوطن وأهله إلى (مغرب) يسبب الآلام ويربط الشاعر بوطنه أكثر من ذى قبل . وتلح على ذاكرته، فى شكل «حلم» أو «خاطر» أو «ذكرى» وتتحول العلاقة بين الشاعر ووطنه إلى كيفية جديدة ، بتحويل الوطن إلى «رمز» كالطبيعة ، الأم ، الحبيبة ، الإبنة ، وكلها رموز ارتباطه بالوطن ، بل هى مكونات الحلم والخاطر والذكرى . إذ يؤدى الابتعاد عن الوطن إلى الاحساس بالقربة والاغتراب والضياع وكأنه شجرة قلعت من مناخها ووضعت فى مناخ مختلف يكون فيه فردا غريبا ، يبحث عن طريقة للتواصل والحوار مع كل شئ ، ومع أى شئ ، ولهذا نرى الشاعر متأزماً ، لأن «الابتعاد عن الوطن يؤزم الشاعر ويجسد له غربته الروحية ، ولذلك فإن أكثر القصائد تعبيراً عن التعلق بالأرض (الوطن) هى التى تنظم فى حالات الاغتراب والنفى» [٦] .

ونشير هنا إلى أن الحديث المباشر عن «الوطن» أو «الأرض» قد تدرج فى شعر الرواد الثلاثة الطهطاوى والبارودى وشوقى ، حتى نضج لدى شوقى حباً وارتباطاً مباشراً بالوطن ، بل ذكر الوطن باسمه فى قصائد شوقى خاصة فى سينيته ، فقد ذكر الطهطاوى مصر داعياً لها – على طريقة الشاعر القديم – بالسقيا :

– رعى الحنان عهد زمان مصر ∴ وأمطر ربعها صوب العهاد

ثم تمثل الوطـن عنـده فى جـزء منــه ، فى الأطفـال الصغار الذين حرم منهم ثلاث سنوات .

– وقد فارقت أطفالا صغــاراً ∴ بطهطا دون عودى واعتيادى

ولأنه فى وضع «الاستعطاف» فقد ضاق أهل الوطن عنده على أطفاله ، فلم يتعرض لأحوال مصر وما أصابها .

أما عند البارودى فقد حفر المنفى فى عقله وقلبه أخاديد عميقة طوال سنوات النفي والتغريب الثمانى عشرة ، وقد تحول المنفى عنده إلى حبس وتغريب :

- فقد حاطنى فى «ظلمة الحبس» ، بعد ما

ترامـــت بأفلاذ القلــــوب الحنــــاجر

ثم فلسف أموره ، وأرجع الهزيمة للقدر - وعلق رجوعه أيضاً بالقدر (الله) وحول قضية المنفى إلى شخصية وقومية ضد الأعداء الأنذال :

- فهل دفاعى على «دينى» وعن «وطنى»

ذنب أدان بــــــه ظلمـــــــا وأغـــترب

ولكنه فى قصيدته «سرنديب» يحول الحرمان من الوطن إلى حرمان من الأحبة ، بعد الحديث عن سميرة وأخواتها فى بداية القصيدة :

- فيا بعـــد مـا بينى ، وبين أحـــبتى

ويا قـــرب ما التفـت عليه الضمـــــائر

وبذلك تنتقل قضية «المنفى» خطوة أكبر من الأولي ، فقد عبر عن الوطن بالأحبة ، وهى دالة أكبر من دالة الأطفال عند الطهطاوى ، كما أنه يعتقد أن المنفي من فعل الخيانة وبيع الوطن ، لأنه يوحد بين دينه ووطنه ، فيدافع عن الوطن (مصر) وعن دينه (الإسلام) ضد العدو (الإنجليزى) (المسيحى) ، ثم يعلق الأمور كلها على الصبر والتأسى .

أمـا شوقى فقد نقـل القضية إلى دالة أعمـق وأكـبر ، وحـــول المنــفى إلى نافـذة يطل منها على التاريخ العربى والإسلامى والمصرى الفرعونى ، وجسد المنفى بحرمان من الوطن كله ، وصرح :

- وطنى لو شغلـت بالخلـد عنـــه

نازعتنى إليــــه فى الخلــد نفسى ..

شهد الله لم يغـب عن جفـــونى

شخصه ساعـــة . ولم يخـل حسى ..

وأرى النيـــل كالعقيـــق بواديـــه

وان كـــان كـــوثر المتحسى ..

هم بنو مصر ، لا الجميـــل لديهـــم

بمضاع ، ولا الصنيـــع بمنسى .

وهنا يبدو طرح علاقة الشاعر بالوطن فى المنفى مختلفاً ناضجاً عن سابقيه (الطهطاوى والبارودى) فقد تحول الأطفال والأحبة إلى بنى مصر ، وتحولت مدارس مصر والسودان وكتب العلم عند الطهطاوى ، إلى دفاع عن الدين والوطن بلسان الذات المفرد عند البارودي ثم إلى معالم مصر كلها ، ومعالم العروبة والإسلام فى التاريخ ، وهنا نجح شوقى فى تطوير قصيدة المنفى عن سابقيه . فقد اتسعت الرؤية ولم تضق العبارة عنها ، فحول القضية إلى قضية أمة وتاريخ ، ووطن ، وليس إلى قضية ذاتية أو رغبة خاصة فى رؤية الأطفال والأحبة والإطاحة بالاعداء الخائنين الذين تسببوا فى نفى الطهطاوي وهزيمة البارودى .

ويبدو عدم ذكر الأبناء والأحبة فى قصيدة شوقى معللاً بوجودهم معه فى المنفى، لكنه لم يخاطب جماعة من الوطن ، بل خاطب بالناس والتاريخ والأرض ، وربط بين القديم والحديث .

وهو بذلك يجد حلاً للمنفي ، والضياع ، محرراً نفسه من قيد الغير ، محيطاً نفسه بالزمان (العربى / المصرى / الإسلامى) وبالمكان (عناصر الوطن) ليكسر ضياع الذات فى نوات غريبة عن زمانه ومكانه ، مما أدى إلى حياته داخل حيز التاريخ ، وهنا يخف تأثير المنفي على شوقى ، ويثقل على سابقيه .

ويظهر التحقق الذاتى (شوقى) والتشرنق حول الذات والقدر (البارودى) والضياع والذل (الطهطاوى) موقفا إجتماعياً ، يكشف عن هوية الإنسان المنفى ، فيظهر الطهطاوى جزعاً ذليلاً ضعيفاً وهو يخاطب السلطة الخديوية ، فيعكس موقفاً مضيعاً فى الزمان والمكان ، ويظهر البارودى مضيقا فى المكان لكنه يملك موقفاً إجتماعياً قوياً حين يعلق أسباب فشله بالخيانة (والمقادير) فهو لم يطلب العفو ، بل ينتظر الخلاص فى المستقبل (فما أول إلا ويتلوه آخر) .

ويفسر هذه المواقف الإجتماعية ما فسره هيجل وماركس ومونيه ، فى مادة الضياع أو الاغتراب بأن «الضياع والغربة والاغتراب عند هيجل أن يضيع الإنسان شخصيته الأولى ويصير إنساناً آخر أغنى من الأول ، أما عند (ماركس) فهو أن يفقد الإنسان حريته واستقلاله الذاتى ، بتأثير الأسباب الاقتصادية أو الاجتماعية أو الدينية ويصبح ملكا لغيره ، أو عبداً للأشياء المادية تتصرف السلطات الحاكمة فيه تصرفها فى السلع التجارية» .

وكما قال (مونيه) «الشخصانية جهد متصل للبحث عن المجالات التى يستطيع الإنسان أن ينتصر فيها على جميع أشكال القسر والاضطهاد أو الاغتراب الإقتصادى والإجتماعى والإيديولوجى حتى يصل إلى تحرير نفسه تحريراً حقيقياً» ... فالإنسان يضيع نفسه عندما يصبح غريباً عنها ، أى عندما يفقد حريته ويصبح مصهوراً فى مجتمع لا يعترف له بأى استقلال ذاتى» (٧) .

وقد بدا شوقى على رأس الرواد الثلاثة ، محققاً لذاته ، محافظاً عليها من الذوبان فى الغير ، ولم يترك لأية أسباب إقتصادية أو إجتماعية أن تضيعه ، بل على العكس اتخذ منها وسائل للصمود ، والحوار مع بنى وطنه والتواصل معهم عبر «المتوسط» ، كذلك حاول البارودى ، فى حين أخفق الطهطاوى .

المنفى – البكاء العربى – التأمل فى المصير

(القصيدة السياسية)

لا تنفصل قصيدة المنفى عن أغراض الشعر العربى فى عصوره المختلفة ، ولم تنفصل عن التجديدات التى أصابته وطورته . فهى عودة إلى تداخل الموضوعات فى القصيدة العربية ، وتعددها . فهى تمزج عدة أغراض فى غرض واحد ، يستوعب التقلبات النفسية والفكرية المتعددة والمتناقضة أحياناً لدى الشاعر المنفى ، بل يستوعب تقلباته الإجتماعية والسياسية التى تغير موقعه الإجتماعى والسياسى فى واقعه .

وهذا ما يجعلها أكثر ارتباطاً بالأغراض الشعرية التقليدية من ناحية ، وأكثر امتزاجا بينها ، بشكل لم يحدث فى القصيدة العربية من قبل ، إلى جانب أنها شكل جديد من أشكال الشعر السياسى ، من ناحية ثانية ، يختلف عما رأيناه فى القصيدة السياسية فى العصرين الأموى والعباسى بوجه عام . بل نجد قصيدة المنفى – مع ذلك– أقرب قصائد الشاعر حميمية إلى نفسه ، وإلى تراثه الشعرى من ناحية ثالثة .

مما يجعل قصيدة المنفى تواصلا مع «البكاء العربى» عبر الزمان والإنسان ، ففيها من ملامح البكاء على «المكان» «الأطلال ، الدمن ، الأثافى ، الوتد ، الحجر والربع الخالى ، والظعن ، والراحلين» ، متمثلين فى فقد الأحبة ، والذكرى ، والوطن .

إذ بدل أن نجد هذا البكاء فى مقدمة القصيدة ، نجده يتفكك ليصبح موضوع القصيدة ومحورها . وبدل أن نجد مفردات حياة البدو فى الصحراء ، نجد مفردات حياة الحضر فى المدينة (القاهرة) وفى التاريخ (العربى / الإسلامى) . ولهذا تتسرب إلى مفردات البكاء العربى ، مفردات بكاء جديدة ، يسردها الشاعر عبر قصائده ، التى يسترسل فيها بسرد الأماكن الخاصة بمولده ، وحياته ، وعمله ، وهوايته وقضيته التى سببت له المنفى / الفقد / الحرمان .

ومن هنا نستطيع أن نقول إن قصيدة المنفى – فى هذا السياق – قد جددت فى البكاء العربى ، وخلقت له مبررات جديدة .

مثلما فعلت مع الأغراض التقليدية من قبل ، إذ تمزج (الشكوى) بـ (الاعتذار) و

(الفخر) بـ (الرثاء) و (التأمل فى شئون الحياة) ونجد كل هذا مشوباً بـ (المدح) و (ذم الزمان) و (الاسترحام) مما يدعو الشاعر إلى مناجاة النفس والتحاور مع القضاء والقدر وبيان الرغبة فى (الخلاص) وتجاوز (الواقع / الفقد / الاغتراب / الأسر) وصولاً إلى ما كان قبل ذلك من الحرية والأمان .

ولعل ذلك سبب التأمل ، والموازنة ، والمقارنة بين حالى الشاعر (قبل) المنفى (وبعده) ، كما تفرض التأملية على قصيدة المنفى الدهشة ، والتساؤل ، بكل وسائلها البلاغية واللغوية ، الأمر الذى يجعل للصيغة الإنشائية مكاناً كبيراً فى عملية الصياغة ، إلى جوار (الاشارة) بمفهومها السيميولوجى (أو البلاغى الحديث) ، ولا يعنى ذلك أن قصيدة المنفى تستغنى عن (الصورة الشعرية) لأنها تحتاج إليها فى صياغة (التجربة) الخاصة التى تميز قصيدة المنفى – فى القصيدة التقليدية والإحيائية – ببروز الذات فى الفعل الشعرى ، وبالاحساس الواضح (بالأنا) أمام (الآخر) بل بالأنا أمام عواصف الزمان والمكان والإنسان وأمام تقنيات تذويب (الأنا) فى (النحن) داخل القصيدة العربية التقليدية والإحيائية .

الأمر الذى يجعل قصيدة المنفى مميزة داخل أعمال الشاعر الإحيائى ، ويبرر دراستها بخاصة .

ونلمح فى هذا السياق ، قدرة الشاعر على تخطى (المكان الضد ، المكان البديل) بالعودة إلى (المكان الأليف ، المكان الأصلى) بتقنيات يستحضرها ليربط بين (المنفى) و (الوطن) وينفى (عزلته وغربته) ومن هذه التقنيات : الطيف ، والخيال ، والطائر ، والنجم، والشمس ، والقمر ، والذكرى ، والحلم ، والاستحضار ، والمناجاة ، والحوار مع الوطن .

كما يحاول الشاعر نفى منفاه بالتواصل مع وطنه من زوايا عديدة ، فيتواصل بسرد التاريخ ليؤكد على استمرارية الحياة، ويسرد حوادث خاصة متعلقة به شخصياً ، ويتواصل بالمعارضة الشعرية لفحول الشعراء ، ويتواصل بربط القضية الخاصة بالقضية العامة لوطنه ، مشيراً إلى المأزق الحضارى المستوعب لكل هذه التفاصيل .

فنحن – إذن – أمام خصائص فنية وفكرية ووجدانية لقصيدة المنفى ، غير مفصولة عن سياقها التاريخى والشعرى العربى .

والمستقبل – فى هذا السياق – أمل ينفى اليأس ويتعلق فيه الشاعر بما تبقي من الأمس واليوم ، ومن إرادة ورؤية ولابد أن يتدخل ما وراء الطبيعة فى هذه الرؤية لأنها تملك هذا الغيب الذى لا يستطيع الشاعر التكهن به أو حسمه .

ومن هنا تأتى عبارات غيبية كالزمان والقضاء والقدر والفلك والكواكب والنجوم ، كما تشيع عبارات التنبوء والتصبر والمراجعة .

وقد تؤدى الرؤية المادية للشاعر إلى ترك كل ما هو من خصائص الفكر المثالى ، ليؤكد الشاعر على ضرورة نفى المنفي والاغتراب . ومن ثم يؤكد على حتمية انتصار المستقبل (الأمل) .

وتشيع من هذه السياقات التساؤلات المرة ، أو الساخرة ، ويظهر (أنا) الشاعر واضحاً فى هذا السياق ، لأنها واقعة تحت ضغط الآخر ، والمستقبل / المصير .

ويشترك شعراء المنافى فى هذه الخصائص بدرجات متفاوته حسب نوع المنفى ، وسببه ، ووفق إمكانياته النفسية والشعرية .

وقد يتجاوز شاعر المنفي نفسه ، كما يتجاوز مرحلته ، وأحياناً مدرسته ، بعد أن يبعد عن ضغوطها ، كما سيتضح من دراستنا لشعر رواد الإحياء .

هوامش الفصل الأول

(١) سكفوز نيكوف .

نظرية الأدب ، الشعر الغنائى القسم الثالث ، ترجمة جميل نصيف التكريتى ، بغداد، ١٩٨٠ ، ص ٤٠٤ .

(٢) هيجـل ، فـن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١م ، ص ١٥ .

(٣) أرشيبالدومكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والنشر بيروت ، ١٩٦٣ م . ص ٥٧ .

(٤) إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ م . ص ١٦ .

(٥) طه وادى ، مقدمة ديوان رفاعة الطهطاوى ، ص ٤٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ م .

(٦) محمد القاضى ، الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية ، ص ٢٣ ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٢ م .

(٧) جميل صليبا ، المعجم الفلسفى ، جـ ١ ، بيروت ١٩٧٨ م .

ص ٧٦٤ – ٧٦٥

الفصل الثانى

الوطن والمنفى عند الطهطاوى

التاريخ / المعاناة / الكتابة

(١)

كانت حياة رفاعة الطهطاوى بين عامى (١٨٠١ - ١٨٧٣) فترة حافلة بالأحداث والمنجزات الحضارية . فقد شهدت مشروعى (محمد على) و (إسماعيل) لتحديث مصر ، ونقلها إلى المساهمة فى صنع الحضارة الإنسانية الحديثة . ولهذا كانت حياة الطهطاوى صورة لهذه الحياة العامة ، وتجلياً من تجلياتها .

فقد أرخ ميلاده برحيل حملة بونابرت (١٨٠١م) وما ترتب عليها من نتائج سياسية واجتماعية وفكرية . ومن ثم فقد نشأ الطهطاوى وروح الانتصار تسيطر على المصريين (بالانتصار على جنود الحملة فى الصعيد) ثم صد حملة (١٨٠٢م) وتولية «محمد على» حكم مصر بسلطة الشعب وطلائعه المثقفة من رجال الأزهر (١٨٠٥م) . وصد حملة فريزر (١٨٠٧م) على رشيد . وقد أشاعت هذه الأحداث جواً من الشعور القومى والوطنى ، وأسس فى نفوس المصريين الإحساس بالتمسك المتوارث بالأرض / الوطن .

ثم تواكبت فترة فتوته وشبابه مع طموح «محمد على» فى تحديث مصر ، بمشروع نهضة فى كل المجالات ، وكان الطهطاوى واحداً ممن جدوا فى بناء هذه النهضة ، بل هو صانع بيانها الأول ورائدها بلا منازع . وبالتالى كانت دعوى بناء الوطن ، ومفرداتها ، معجماً لكل كتّاب هذه الفترة . كما كانت بؤرة تؤجج المشاعر القومية ، والإحساس بالوطن / مصر بخاصة سواء فى فترة صعوده أم فى فترة هزيمته .

وقد توازى الإحساس بالوطن مع الاحساس بـ (المفارقة) فى الوقت نفسه . فالرائد المشارك فى النهضة كان يحس بمفارقة بين ذاته وذوات الآخرين فى فرنسا (١٨٢٦ - ١٨٣١) ، وبين حضارته المصرية / العربية / الشرقية وبين حضارة أوروبا الحديثة المتقدمة . وكانت (الغربة) عن الوطن آنذاك مثيراً لمشاعره عن الوطن ، بشكل عام ، وعن مصر بشكل خاص .

وقد زاد إحساس الطهطاوى بالوطن ، بما عانته مصر بعد هزيمة جيوش محمد على (فى البحر المتوسط) وتوقيع معاهدة (لندن) (١٨٤٠) ، الأمر الذى ساعد على تقلص مشروع النهضة العلوى . وأشعر الطهطاوى وغيره بـ (الآخر) الذى لن يترك بلاده تنهض بسهولة .

ممــا جعــل فتــرة كهـولته شاهدة على تراجع النهضة خاصة بعد مرض محمد على ثم موتــه ، وتولى عبــاس حلمى الأول السلطـــة فى مصر (١٨٤٨ - ١٨٥٤) . فقد شهدت فترة حكمه تراجعاً وجموداً ، كان من نتائجه زيادة التراجع فى مشروع النهضة وتدمير بعض المنجزات التحديثية وقد أثر ذلك على الطهطاوى ، لأنه واحد من بناة هذه المنجزات التى تهدم أمام عينيه . وزاد الأمر سوءاً نفى الطهطاوى (المقنع) إلى السودان بين عامى (١٨٥٠ - ١٨٥٤) .

ولهذا اتفق على الطهطاوى عاملان : الأول ، توقف مشروع «محمد على» الإصلاحى ، والثانى : جمود الحاكم وانحيازه للإنجليز ، فقد «أدى فشل برنامج محمد على الاصلاحى ... إلى فرض التبعية الدولية على الاقتصاد المصرى، ... وقد خصص نصف قيمة الصادرات تقريباً فى القرن التاسع عشر كمدفوعات لأصحاب الأسهم الأجانب[1]» . إلى جانب ما أعطاه عباس الأول من نفوذ للإنجليز أصحاب الثأر الإستعمارى من فرنسا ومن مصر آنذاك ، وقد ساعد نفوذ الإنجليز فى عصر عباس الأول ، فى تمهيذ مصر لاستعمارهم .

وكانت إصلاحات (سعيد) الزراعية (١٨٥٤ - ١٩٦٣م) محاولة لإنقاذ الاقتصاد المصرى تمهيداً لاكمال مشروع النهضة من جديد ، وكانت عودة الطهطاوى فى عهد سعيد (١٨٥٤ م) إشارة لهذه الإصلاحات ، التى رأى الطهطاوى أنها استكملت فى عصر (إسماعيل) حيث «حصل فى هذا الزمن الأخير فى الحكومة توسيعات وتسخيرات عجيبة، لم يتمكن منها المرحوم محمد على ، وكان يتمنى حصولها بعض المؤرخين ، حيث أبدى فيه ملحوظة لطيفة ، تفيد أنه لو ظفرت ديار مصر بهذا التكميل لتم لها الدست وفازت بالحظ الجزيل» [2] . وهو ما رآه الطهطاوى من تجليات النهضة فى الآداب والفنون ، ومحاولة جعل مصر قطعــة من أوربــا الحديثــة ، كمــا حلم هــو ذات يوم وهــو نزيل باريس . وقد وضح هــذا الأمر جلياً فى مؤلفات الطهطــاوى التى كثرت فى عصر إسماعيل ، والتى اقترن فيها التغنى بالوطن ، وتاريخه ومنجزاته بالتغنى بأمجــاد الحاكم الذى استطــاع أن يواصل مشروع النهضة ، وينقذ مصر من الجـمود والرجوع مرة أخرى إلى ما كان قبل عصر محمد على الكبير .

وأصبح من الطبيعي أن يتغنى الطهطاوى وجيله بالوطن / مصر سواء فى شعرهم أم في مؤلفاتهم الأخرى . بل كان تغنى هؤلاء الرواد مقدمة لتغنى من جاء بعدهم من رواد الصف الثانى ، بعد هزيمة عرابى (١٨٨١م) والاحتلال البريطانى لمصر (١٨٨٢م) ، حيث كانت كلماتهم صدى لكلمات جيل الطهطاوى . فالمطلع على حديث الطهطاوى عن الوطن فى «تخليص الإبريز» و «مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية» و «أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل» و «بداية القدماء ونهاية الحكماء» وغيرها ، يدرك مكانة (هذا الوطن) وما قاله فى شأن تمدينه أرباب الفطن ، كما تشير عبارة الطهطاوى نفسه فى هذا السياق .

ولا تنفصل كتابات الطهطاوى عن الوطن ، عما تعلمه من التراث الإنسانى بعامة والعربى بخاصة . ولا تنفصل عما ثقفه فى غربته الإختيارية ثم الإجبارية ، بعد معاناته الخاصة في البعد عن (هذا الوطن) . وهى المعاناة التى تبلور الأفكار والمشاعر وتعطى فرصة للتأمل والتحليل والمقارنة والاكتشاف ، وإعادة صياغة عناصر الرؤية والموقف الإجتماعيين والفنيين .

(٢)

أمدت مقولات التراث العربى ، عن الوطن ، والتعلق به ، كل من كتب عن الوطن فى العصر الحديث فى مصر ، وقد أضاف الشعراء إلى هذا التراث معاناتهم الخاصة فى البعد عن الوطن سواء فى الرحلة ، أم فى المنفى . لذلك نجد فى كتاباتهم وشائج مهمة تربط بين الشاعر / التراث / الوطن فى كتابات المنفى بخاصة .

وقد أشار النقاد القدامى إلى ما يزيده (المنفى / الغربة / الوحدة / الحبس / الخلوة) فى قريحة الشاعر ، وخلو قلبه ، وهياج خاطره وهذا «ابن رشيق القيروانى» مع منتصف القرن الخامس الهجرى يورد مقولات من سبقوه ، ويجمعها فى قول «الخليع : من لم يأت شعره من (الوحدة) فليس بشاعر ، قالوا : يريد (الخلوة) وربما أراد (الغربة) ، كما قال ديك الجن : ما أصفى شاعر مغترب قط[٣]» . إشارة إلى (المعاناة) و (التفرغ) فقد يحمل شعر المنفى والغربة ما لا يقدر عليه الشاعر نفسه فى غيره من الأحوال والمناسبات كما أشرنا فى الفصل الأول .

فاذا أضفنا فكرة التعلق بالوطن عند العربى بسبب تنقله الدائم ، وبعده المستمر ، كما يقول الجاحظ فى إحدى رسائله فإن «الناس بأوطانهم أقنع منهم بأرزاقهم ... وترى الأعراب تحن إلى البلد الجدب والمحل المقفر والحجر الصلد وتسترخم الريف ... وترى الحضرى يولد بأرض وباء وموتان وقلة خصب / فإذا وقع ببلاد أريف من بلاده وجانب أخصب من جنابة واستفاد غنى حن إلى وطنه ومستقره[٤]» . فما بالنا بمصر صاحبة الخصب والحضارة المبكرة فى تاريخ الإنسان فى العالم القديم ، والتى تستمر فى عطائها طوال عصور التاريخ لأبنائها ولغير أبنائها ؟! لقد كان من الطبيعى أن يتضاعف الإحساس بالمنفى عند شعرائنا فى مصر بخاصة . مما يجعل الابتعاد عنها مساوياً للخروج من «الجنة» كما يعتقد أبناؤها . وقد زاد من تعلق أبناء مصر بأرضهم رغم كل الصعوبات التى يجدونها فى بعض الفترات ، تلك السياقات التاريخية والدينية التى أضفت على وطنهم مسحة القداسة والاحترام وضرورة انتصارها على العدو لأنها «كنانة الله» .

والشعر العربى فى كل عصوره يعمق هذه الفكرة ، حتى أن أبيات «ابن الرومى»

الشهيرة التى مطلعها (ولى وطن آليت ألا أبيعه ...» تتحول إلى شعار للتعلق بالوطن فى هذا السياق ، وقد أشار الطهطاوى إلى كل هذا فى كتابه «المرشد الأمين فى تربية البنات والبنين» ص ٩١ على سبيل المثال لا الحصر . كما سنجد تجليات (ذلك فى شعر الطهطاوى والبارودى وشوقى) تصور مصر بالجنة والبيت الظليل والأم الحانية .

وقد وجد «الطهطاوى» فيما ترجمه من الشعر الفرنسى (عن الوطن) ما ثبت فؤاده على حب الوطن والإحساس به ، بل وجد فى النموذج الشعرى الذى يحاكيه بالضبط كما يحاكى شعر ابن الرومى المشار إليه . فلم يأت الوطن فى شعره ، من فراغ لأن «وعى الطهطاوى بمصر القديمة ، حضارياً وتاريخياً ، كان وراء إحساسه المتعالى بوطنه ... وفترات الغربة المتكررة للطهطاوى ، التى تبلغ حوالى عشر سنوات فى باريس (١٨٢٦ - ١٨٣١ م) ، والسودان(١٨٥٠ - ١٨٥٤) [٥] قد أمدته بمدد آخر عمق هذا الاحساس لديه .

ولا يقف الحديث عن الوطن - عند الطهطاى - عند نقله للشعر الفرنسى أو ما كتبه فى حب مصر ، أثناء بعثته فى فرنسا أو أثناء منفاه فى السودان ، لأن قصائده الوطنية تنتشر فى كتب كثيرة له ، كما فى «تخليص الإبريز» «المرشد الأمين» ، «وقائع تليماك» «مناهج الألباب المصرية» ، «منظومة وطنية مصرية (١٨٥٦)» «مقدمة وطنية مصرية (١٨٦٦)» «قصيدة وطنية إسماعيلية» ترجمها عن بالجرينى (١٨٦٥) ، «الكواكب النيرة فى ليالى أفراح العزيزة المقمرة (١٢٨٩ هـ)» «تهنئة عيدية وطنية» (طباعة حجر لدى أسرته) [٦] بالإضافة للحديث النثرى المنتشر فى كتبه كلها .

وهنا لابد أن نربط بين ما ذكره الطهطاوى عن الوطن فى كتبه نثراً وشعراً ، وبين ما سيأتى فى مؤلفات اللاحقين له ، أقصد محمود سامى البارودى ، وأحمد شوقى بخاصة .

وهنا سلم قيمى ، تتدرج فيه مقولات الطهطاوى عن الوطن تبدأ بالميتافيزيقى والروحى وترتكز على الإنسان ، الذى يسقط رأسه على أرض الوطن أو فداء للوطن ، وتنتهى بالتحالف مع الحاكم لنصرة الوطن ضد الدخيل . ويشكل هذا السلم القيمى فى ست مقولات تتضمنها قصائده الوطنية ، وتؤازرها مقولاته النثرية ، ويبدأ التدرج بمقولته المتكررة ، فى قصيدته «مقدمة وطنية مصرية» وهى التى تربط بين الفطرة الإنسانية ، وبين حب الله والوطن

وفيها يقول الطهطاوى :

(مذهب):

– من أصل الفطرة للفطن ∴ بعد المولى حب الـوطن

هبة من الوهـــاب بها ∴ فالحمـــد لوهـــاب المنن

(الديوان ص ١٠٦)

ثم يؤكد على مقولة حب الوطن من الإيمان فى عدة مواضع منها قوله :

– للحــرب هلمــوا ياشجعــان ∴ حب الأوطـان من الإيمــان

(الديوان ص ٨٩)

ومن هـذا الإيمــان ، يتحــول الوطن / مصر إلى جنــة ، ونيلها إلى كوثر شهى ، كما فى قوله :

ولئن حلفت بأن مصر لجنـــة ∴ وقطوفهـــا للفـــائزين دوانى

والنيل كوثرها الشهى شرابـه ∴ لأبر كـــل البر فى أيمـــانى

(الديوان ص ٨٥)

الأمر الذى يجعله مقراً بأن النسيب والغزل لا يقال إلا لمصر ، كما فى قوله :

نظـــم النسيب والغـــزل ∴ فى غـــير مصـــر يعـــتزل

(الديوان ص ٩٦)

ويعود هذا الحب ، وهذا الايمان ، والرفعة إلى أن الوطن مسقط الرأس ، كما يقول :

ليس اللبيب ذو الفـطن ∴ إلا المحب للـــــوطن

وموضـــع به قطـــن ∴ لديه أسمى موضـــع

فمسقط الرأس أحـــب ∴ من رأس مال يكتسب

ومن لحبـــــه أنتسب ∴ فهو الذكى الألمعـى ...

(الديوان ص ٩٦)

ولذلك يقف الطهطاوى دائما مع الحاكم ، ليواجه الأجنبى ، أو الغازى ، مهما تكون جنسيته ، غربية أو عربية ، فكلهم يغزو ، كما يقول فى منظومته الوطنية المصرية :

وتولى إمرتها الغـــربا
أعجاماً كانـوا أو عـربا
والحال ينادى واحـــربا
والفرصة تدرك بالأزمـان

(الديوان ص ٩٤)

ونرى المقولات التى كونت موقفه من الوطن ، كما تجلت فى شعره ، مترددة فى نثره ، وترجمـاته ، فـهو فى كتـابه «المرشيد الأمين» : يكرر ما قـاله فى شعره ، حيث مصر الوطن ، عش الإنسان ، وأم الدنيا ، وكنانة الله ، وأول وطن ، وهى أشرف الأمكنة فى القديم والحديث ، كما يقول الطهطاوى :

«الوطـــن هو عش الإنســـان الذى فيه درج ، ومنه خرج ، ومجمع أسرته ، ومقطع سرته ، وهو البلد الذى نشأته تربته ، وغذاؤه وهواؤه ، ورباه نسيمه ، وحلت عنه التمائم ... / ... وقد جرت العادة أن البعيد عن الوطن الذى قضى فيه جزءاً من شبابه يتشوق إليه سواء كان من أهل البدو أو من أهل الحضر ...

فإذا أبدينا بعض محاسن أم الدنيا والنعمة التى هى «كنانة الله» فى أرضه ظهر لنا أنها تعد أول وطن من أوطان الدنيا يستحق أن تميل إليه قلوب بنيه ، وأنه أحق أن تحن إليه نفوس مفارقيه من ذويه .

ولا يشك أحد أن مصر وطن شريف ، إن لم نقل إنها أشرف الأمكنة فهى أرض الشرف والمجد فى القديم ، والحديث ، وكم ورد فى فضلها من آيات بينات وآثار وحديث . فما كأنها إلا صورة جنة الخلد منقوشة فى عرض الأرض بيد الحكمة الإلهية التى جمعت محاسن الدنيا فيها»[٧] .

وهذا الوطن ، الجنة ، الشريف ، القديم ، المجيد ، العش ، هو وطن الطهطاوى الذى أحبه وأعطى عمره له ، فى الحل والترحال والمنفى ، لذا كان المنفى قاسياً عليه أكثر ممن لا

يعي وطنه هذا الوعى النفسى / الإجتماعى / التاريخى .

ولا ينسى «الطهطاوى» أن يشير إلى أن الرحلة خارج الوطن ، لابد أن تكون عائدة بالمنفعة عليه ، ولم ينس أن يشير إلى أن الوطن قد يذم من يحبه حين يتعرض للأذى ، بحسب حال المتوطن ، فهو يشير إلى أن «المتمدن» ... يكثر التنقل ، ولكن فى الحقيقة تنقله ثمرة من ثمرات التمدن ، مرتفعة تعود على الوطن بالمنفعة ، ولا نظر إلى من حصل له ذل وهوان ، فرغب بذلك عن الأوطان كما قال الشريف الرضى :

مالى لا أرغب عن بلدة ∴ يكثر فيها الدهر حسادى

ما الرزق فى الكرخ مقيما ولا ∴ طوق العلا فى جيد بغداد

فقد يذم الوطن من واحد ، ويمدح من آخر بحسب حال المتوطن»[8] .

وقد فطن الطهطاوى إلى مسألة ذم الوطن رغم حبه ، إلا أنه لم يقع فى هذه المسألة ، لأنه ذم المنفى ولم يقترب – رغم ضيقه – من وطنه مصر بأى ذم ، فقد اقتصر الذم على سوء حال الحاكم ، وسوء حال الظروف التى أوقعته فى هذا المنفى المسموم .

وكما بالغ الطهطاوى فى الحديث عن حب الوطن ، أدركنا ما لاقاه من ذل وهوان ومرارة فى سنوات المنفى ، وأدركنا «المفارقة» الغريبة التى أوقعته فيها ظروف النفى ، وكتب خلالها قصيدتيه . بل من خلال السياقات السابقة نجده يتحدث عن آثار المنفى النفسية والفكرية .

فهو يعتقد أن حب الوطن من الإيمان . ولذا وجب إطاعة الحاكم فى تحسين حال الوطن ونفعه ، ويظهر ذلك وهو يتحدث عن أثر النفي عليه بقوله :

«وكان زمنى إلى ذلك مصروفاً وديدنى بذلك معروفاً ، مجاراة لأمير الزمن على تحسين حال الوطن ، الذى حبه من شعب الإيمان . وفى مدة نحو الثلاثين سنة لم يحصل لهمتى فتور ولا قصور ... وإنما فقط لما توجهت بالقضاء والقدر إلى بلاد السودان وليس مما قضاه الله مفر ، أقمت برهة خامد الهمة ، جامد القريحة ، فى هذه الملمة حتى كاد أن يتلفنى سعير الأقليم القاير بحره ومسمومه ، ويبلغنى فيل السودان الكاسر بخرطومه ... فكيف وأن لى

نصيباً في السعود المقبلة ، والعهود المستقبلة ، وحظاً من الأوقات المفيدة ، وسهماً من العدالة أباعد به عن وجوه هذه البلاد البعيدة»[9] .

ولذا كانت القصيدتان اللتان كتبهما في المنفى ، وسيلة من وسائل الخروج من الأزمة، وكسر الفتور ، وإيقاظ الهمود ، والخمود ، وتحريك القريحة ، وبالتالي وسيلة للتواصل مع الذات بقهر الغربة والوحشة ، ومع موطنه بالتراسل ، ومع تراثه الخاص وتراثه العام بمدح النبي (جده) والتوسل به لنفي المنفى والغربة ، والتوسل إلى «صدر مصر» لفك إبعاده من مصر إلى السودان .

(٤)

ينتمى فكر «الطهطاوى» إلى الحداثة ، بينما ينتمى إبداعه الشعرى إلى ما قبل المرحلة الحديثة (الإحيائية) وإن كان الطهطاوى هو صاحب بذور التحديث فى شعره . والشعر الذى جمع له حتى الآن ، ينتمى بخصائصه إلى العصر العثمانى على الرغم من اطلاع الطهطاوى على الشعر الفرنسى الحديث .

وشعر المنفى عنده ، ينتمى بخصائصه ، إلى العصر العثمانى أيضاً ، وإن حمل بذور «التعبير» عن الذات ، فقد كتب قصيدتى المنفى سالفى الإشارة ، بحس تراثى كبير، جعله يخمس فى الأولى قصيدة «البرعى» وجعله يبث آلامه فى الثانية ، فى شكل رسالة مليئة بالدعاء والاسترحام إلى الحاكم .

وتشترك القصيدتان فى : أنهما من شعر «الشكوى» و«التوسل» وبث الآلام الخاصة . ففى حين يشتكى فى المخمسة إلى النبى «جده» يشتكى فى الثانية إلى «صدر مصر» . وفى حين توصف الأولى أنها من شعر «المعارضة» توصف الثانية بأنها من شعر «الشكوى» . وفى الوقت نفسه ، فالقصيدتان تحتويان على : أغراض أخرى : كالفخر بالذات ، وبالنسب القرشى ، وبالمدح سواء أكان مدح النبى أم مدح (السلطان) الحاكم .

ويكون الطهطاوى بهذا ، قد وضع شعره فى مرحلة أقل جودة وتطوراً من شعر بعض معاصريه وبعض التالين له . فلم يكن يعد الشعر من همومه لأن مجمل شعره فى المناسبات والمدائح ــ إلا أن قصيدتيه فى المنفى قد حملا دفقة شعورية قوية ، وإحساساً واضحاً بالذات ، وبالغربة والمنفى ، جعلهما متميزتين فى السياق العام لشعره ، وبالتالى جعلتهما الدراسة موضوعاً لها .

أما القصيدة الأولى ، وهى من شعر المعارضة ، فتنتمى إلى «النبويات» وهى «قصائد مطولة كتبت فى غرض جديد هو الاستغاثة بالرسول ، والتوسل إليه برفع المعاناة ...»[١٠] فى ظرف عصيب يتشابه مع المعاناة التى عاناها الشعب العربى من الحملات الصليبية ، ومن ظلم المماليك ثم من ظلم الحاكم بعد ذلك . وقد جعلت هذه «النبويات» عند الطهطاوى وسيلة لرفع الظلم واثبات النسب للنبى الذى تتجسد فيه العدالة .

وليست هذه المخمسة أول ما يصادفنا فى تعرية نسب الطهطاوى ، ففى القصيدة الثانية «خواطر الغربة فى السودان» يثبت هذا النسب بقوله عن نفسه :

- حسينى الســلالة قاسمى ∴ بطهطا معشرى وبها مهادى

(الديوان ص ٧٢)

ونجده يكرر هذا الأمر بعد المنفي بقوله مخاطبا آل بيت النبى :

كم لكم بالنوال دنيا وأخــرى ∴ من أياد على الورى عاطفــات

بخلوص المديح أرجو خلاصى ∴ من مساوى أيامى السالفـــات

إن نظمتم رفاعة فى ولاكــم ∴ حاز أمناً من سطوة المرجـفات

فأمانى من حادثـــات زمانى ∴ انتمائى لكم بصفـــو زمـــانى

(الديوان ص ١٤٠)

وهو ما عالجه علانية ومباشرة فى المخمسة بقوله :

رفاعة خمس المنظــوم مرتجلا

قريضه ، وهو بالخرطوم قد وجلا

قالت هو اتفه ، بالله كن رجلا

فان (جدك) (طـــه) للخطــوب جلا

فأمر جدك هذا الجد يحسمه

(الديوان ص ١٣٥)

ويعنى هذا ، أن هذه المعارضة ، التى اتخذت شكل المخمسة ، وما حوته من توسل بالنـبى (الجـد) ، هى تاكيـد على تراثية الرؤية وسلفيتها ، كما تؤكد على أن الشكل الشعرى أيضــا قديم . وكل هـــذه العنـــاصر - بلا شك - من نصيب العصر السابق لعصر الطهطاوى . وهـــذا معنـــاه ، أنه تخاصم مع العصر الآنى ، إن لم يكن قد تخاصم مع مطلق العصـــر حتى ممـــاته كما تدل على ذلك قصيدته «فى مدح أهل البيت» المكتوبة عام (١٨٧٣م) وهو عام صدور كتاب «نهاية الإيجاز فى سيرة ساكن الحجاز» أو كما يشير جامع الديوان ، أنها منشورة فى «روضة المدارس» العدد الثامن عشر ، السنة الأولى

المواقــف (٣٠ من رمضـــــان ٢٨٧ هـ) . ومن هـــذا نحس أن آلام المنفى ظلت مع الطهطاوى حتى وفاته .

(الديوان ص ١٣٩)

وتبدأ «المخمسة» كغيرها من شعر المتصوفة ، وشعر النبويات بالحديث عن الغرام والحب والعشق العذرى بمفهومه الصوفى ، الذى صوره الطهطاوى بقوله (قوم لديهم بيان الحب عجمة)

(الديوان ص ١٢٦)

إذ كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة عنه . ويشير فى هذا السياق ، إلى حب ليلى وزينب كرمزين صوفيين ، أحدهما اسم لكل معشوقة ، والثانية تماثل باسمها إسماً نبويا (زينب) وبالتالى لابد أن يتحدث عن العذول ، والحاسد ، الذى يسبب – مع تملك الحبيبة له – فى شدة الهوى ، والنوى والسهر والدموع .

(الديوان ص ١٢٧)

ثم يأتى الحديث عن النبى (رمز الأمان والعدل فى هذه القصيدة) فيتغزل فيه (ص ١٢٨ من الديوان) ويستطرد إلى معجزاته ، وآثاره ، ثم يعلن عن اللوذان به من ظلم النفس والعصر (من لاذ من فزع بالهاشمى أمن) (ص ١٢٩ من الديوان) ولذا ، يجب ان نقتدى بالرسول فى أخلاقه ، لأنها خلاص هذه الغمة ، وتأتى شكوى الطهطاوى منطقية بعد هذه السياقات المتدرجة فى قوله يخاطب «النبى» : «جده» :

«رفاعة» يشتكى من عصبة سخرت

لما رأت أبحر العرفان قد زخرت –

فارفع ظلامه نفس عدلك ادخرت

وهاك جوهر أبيات بك أفتخرت

جاءت اليك بخط الذنب ترقمه

(الديوان ص ١٣٣ ، ١٣٤)

ثم يشرح ظلامته ، إلى النبى ، ويفصل أبعادها وهمو ما سيكرره فى القصيدة

التالية «خواطر الغربة فى السودان» بقوله :

وارحم غريباً ، بعيد الدار ، غائبه

حبل النوى ، حمل الأثقال غاربه

فصل رغائبه ، وأفصل غرائبه

وإن دعا ، فأجبه ، واحم جانبه

ياخير من دفنت فى الترب أعظمه

(الديوان ص ١٣٤)

ثم يفصل هذه الغربة ، فى المقطع التالى بقوله :

أسير بين ، قليل الصبر ، قاصره

وعصره ، بفراق الأهل ، عاصره

وأنت ذو كرم ، لا شئ حاصره

فكل من أنت فى الدارين ناصره ،

لم تستطع محن الدارين تهضمه

(الديوان ص ١٣٤)

ومجمل هذه الظلامة ، أنه : غريب ، أسير الفراق ، قليل الصبر ، فارق أهله ، عصره عاصره بالآلام والمحن . وهو ما نجد صداه فى شعر المنفى التالى للطهطاوى ، عند البارودى وشوقى . بل نجد صداه عند الطهطاوى ، على لسان بطله تليماك ، الذى أحبه لأنه يصور غربته وإبانه فى الوقت نفسه ، فنراه يقول مع «تليماك» وهو «مغترب» يبحث عن والده : «فاذا لم يمكننى وجدانه ، ولا الرجوع لوطنى ، وصار استعبادى بالغلبة ، والقهر ، ولا محيص عن الخدمة ، والأسر ، فالقتل أولى من هذه المعيشة» [11] وهذا ما يعبر عنه علم النفس «بالاغتراب عن النفس» والذى يكون معناه فى هذه اللحظة : «افتقاد المغزى الذاتى ، والجوهرى للعمل الذى يؤديه الإنسان ، وما يصاحبه من شعور بالفخر والرضا» [12] . وقد لاحظنا ما يماثل ذلك فى حديث الطهطاوى السابق سواء فى «مباهج الآداب» أم فى «وقائع تليماك» كما ذكرنا وهو ما يكرره الطهطاوى فى «خواطر الغربة فى السودان» ، إذ يظهر «الإحباط» واضحاً فى «الحسرة» على ما بذله فى سبيل التنوير الفكرى ، بخاصة ، والنهضة

بعامة ، دون أن يحصل على تقدير مناسب ، فضاع جهده لغيره ، ومن ثم فالشعور بالفخر والرضا عن النفس ، قد أفتقد بفعل تآمر (الآخر) .

ونشير هنـا إلى أن الطهطاوى ، رغم كل مظاهر التحديث ، كان يحاول ألا يغفل تراثه ، بل كان أشد حرصاً على ألا يتناقض الجديد الحديث مع الأصولى ، حتى أننا نراه فى كتابه «القول السديد فى الاجتهاد والتجديد» قد وقف عند الأصول الفقهية السلفية ، عكس ما كان يفعل فى «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» ويبدو أن كبر سنه، وما لاقاه فى المنفى ، والخـوف من تكرار ما حـدث له فى عصر عبـاس الأول ، قد أيقظ بنيته العقلية السلفية ، وأخفى الأخرى تحتها ، فكانت الظاهرة بمثابة القناع السياسى ، والثانية بمثابة البنية العميقة .

فعلى الرغم من دوره العام ، فى دخولنا إلى تخوم العصر الحديث ، إلا أنه حاول ألا يتناقض مع البنية الاجتماعية والفكرية لمصر آنذاك ، وألا يتناقض مع أصوله التراثية، مما جعله بحق صاحب فعالية إجتماعية وفكرية إذ «إن الفاعلية الأكثر خطورة فى صياغة التراث ليست الوجود الفيزيائى الفعلى لمكونات وعناصر محددة ، وإنما هى فاعلية الإطار الذهنى ، وتركيب بنية العقل المعاين للوجود الفعلى . ومن هنا ، ينشأ مفهوم التراث البديل أو التراث الآخر الذى يمكن اكتشافه جنباً إلى جنب مع التراث المؤسس المتقبل» (١٣) . ومن ثم يمكن أن نصف القصيدتين ، بالتراث البديل ، أو الآخر الموازى .

وهـذا ما كان وراء لجوء الطهطاوى للأصول الموسيقية الشعرية ، للشعر العربى التى تتيح له المحافظة والحرية فى آن ، فشكل المخمسة ، قد أتاح له ، الحوار مع التراث (البرعى / النبويات) و «اللعب الفنى» معه ، بالخروج على وحدة الوزن والقافية وهوما عاد إليـه فى قصيدته الثانية . وقد اتسق الطهطـاوى فى هـذا مع عصـره ، لأن «الشعر ظل موصولاً بخير ما فى تراثه القديم»(١٤) وهو يمد بصره إلى خارج حدوده المكانية (أوروبا) والزمانية (العصر) .

ويفسر هذا أيضاً ، الحس التوفيقى ، الذى سيطر على أصحاب البيان النهضوى، منذ بدايات القرن التاسع عشر ، فقد كان الرواد الأوائل ، بل الجيل التالى لهم أيضاً ، ذوى

ثقافة أصولية ، مرجعها الأول التراث العربى / الإسلامى ، لذا حاول «الاختيار» من «الجديد المعاصر» . مما دعاهم إلى الانتقال «وكل محاولة للتوفيق ، تقوم على : تعديل للأصول الأساسية التى يتم التوفيق بينها . و «التعديل» يعنى تكييف الأصول المتعارضة والمتضادة ، على نحو يمكنها من التجاوب فى بناء جديد ، كما يعنى التنبه إلى العناصر السلبية فى هذه الأصول واستبعادها ، استبعاداً يسمح لبقية العناصر الإيجابية ، بالتوافق مع عناصر إيجابية أخرى»(١٥) .

ويمكن تفسير لجوء الطهطاوى إلى شكل المخمسة لعوامل فنية أخرى ، على رأسها ، وضع بيت للإمام البرعى إلى جوار ثلاثة أشطر للطهطاوى ، مما يعنى زيادة الجديد على القديم ، وبيان التفوق والتواصل فى آن . وهذا ما دعاه إلى كتابة المخمستين الأخيرتين ، دون تدخل من شعر البرعى ، وهما المخمستان اللتان أثبتناهما منذ قليل .

وتنتقل العلاقة - بسبب ذلك - من التطابق مع التراث (السلفية) إلى التداخل (التوفيقية) من أجل التجاوز وتأكيد تفوق الجديد اللاحق (التحديث) وبالتالى تقوم فكرة الإحياء بدور تحديثى . ويتواصل هذا الأمر مع بداية التحديث التى نشأت فى ظروف التصادم الحضارى مع الغرب (العسكرى ، السياسى ، الفكرى ، العلمى) ولذلك أيضاً تأخر لدينا التأثر بالإبداع المتصادم معنا ، رغم ترجمته ، ورغم اطلاع البعثات ، والتراجمة عليه ، وهذا ما جعل شعر المنفى - لدينا - شعراً للشكوى والاعتذار وليس شعر مقاومة .

وسيظهر هـــذا المبـــدأ عند صدام الطهطاوى بحضارة السودان المتخلفة آنذاك ، ممـــا دعـــا الطهطـــاوى إلى الارتماء فى أحضان التراث من ناحية ، والإنكفاء على الذات من ناحية أخرى .

ويظهر الوضع نفسه فى مرحلة التجديد العباسية ، حين تأخر التأثر بالابداع الغربى (أو الأعجمى) وتقدم التأثر بالأنواع والعلوم الأخرى ، حتى خرج على هذه الأوضاع شعراء من غير الأصول العربية كأبى نواس ، وهنا نتسائل : هل حدث الأمر نفسه ، فحافظ الطهطاوى ، المصرى / العربى ، حتى جاء «البارودى» و «شوقى» بأصليهما الأعجمى ، فنقلا الشعر العربى من وهدته إلى نضجه ثم إلى حداثته ومعاصرته ؟ !

وبالتـــالى ، يكون التجديد والتحديث ، وصفا أساسياً - ومن قبل إجتماعياً - فالأدب الذى نطلق عليه الأدب «الحديث» ونميزه عن «الأدب المعاصر» لأن المعاصر مصطلح يشير إلى مجــرد «التزمن» ، فى حين يشير الحديث إلى الأسلوب والحساسية فيكون المعاصر مصطلحاً محايداً ، وتكون الحداثة ، مصطلحاً ينطوى على بعد نقدى وحكم على ما سبق فى الوقت نفسه» (١١) .

ترى هل خشى من التحديث لأنه بعد نقدى ، ينتقد ما فات ويصفه بعدم الملائمة مع منجزات العصر ، ومن ثم يتهدد شعرنا العربى صاحب البعد التارخى الذى يزيد على أكثر من ثلاثة عشر قرناً من الزمان فى حياة الطهطاوى ؟ !

(٥)

وحينما ننتقل للقصيدة الثانية «خواطر فى السودان» كنموذج لشعر الطهطاوى ، فى المنفى ، بعيداً عن فن المعارضة الذى رأيناه فى المخمسة السابقة ، نجدها قصيدة ذاتية ، يبث فيها آلامه ، فى شكل رسالة وشكوى لولى الأمر ، كما نجد فيها خصائص شعره فى المنفى ، ونجد الخصائص الفنية والجمالية واللغوية لهذه المرحلة الانتقالية بين عصرى الأتراك والمماليك ، وعصر محمد على وأبنائه .

لذلك نورد نص القصيدة ، فى هذه الوحدة من البحث ونعقبها بالتحليل ، والتعقيب :

خواطر الغربة فى السودان

(١) ألا فادع الذى ترجو ونادى ∴ يجبك وإن تكن فى أى نادى
(٢)فمن غرس الرجا فى قلب حر ∴ أصاب جنى النجا غب الحصاد
(٣) ومن حسن الخلائق سله صنعاً ∴ جميلاً فهو أوفى بالوداد
(٤) وحدث عن وفا خل وفى ∴ بمرسل حبه فى القلب بادى
(٥) ورب أخ تلاهى عنك يوماً ∴ فرب وداده أبداً ودادى
(٦) بنو الآداب إخوان جميعاً ∴ وأخذان بمختلف البلاد
(٧) خلائف عنصر ، كل تغذى ∴ بأثداء العلا دون اقتصاد
(٨) وآداب الفتى تعليه يوماً ∴ إلى الأنجاد من بعد الوهاد
(٩) وآدابى تسامى بى الدرارى ∴ على شعثى وتبلغنى مرادى
(١٠) ومالى لا أتيه بها دلالاً ∴ وقد دلت على نهج الرشاد
(١١) إلى سبل الفخار تقود حزمى ∴ وفى ميدانه عزم انقيادى
(١٢) عصامى طريف المجد سعياً ∴ عظامى شريف بالتلاد
(١٣) سوى نسب العلوم لى انتساب ∴ إلى خير الحواضر والبوادى
(١٤) حسينى السلالة قاسمى ∴ بطهطا معشرى وبها مهادى
(١٥) لسان العرب ينسب لى نجاراً ∴ ويدنينى إلى قس الإياد
(١٦) وحسبى أننى أبرزت كتباً ∴ تبيد كتائباً يوم الطراد

(١٧) فمنها منبع العرفان يجرى ∴ وكم طرس تحبر بالمداد
(١٨) على عدد التواتر معرباتى ∴ تفى بفنون سلم أو جهاد
(١٩) وملطبرون يشهد وهو عدل ∴ ومنتسكو يقر بلا تمادى
(٢٠) ومفترفو قراح فرات درسى ∴ قد اقترحوا سقاية كل صادى
(٢١) ولاح لسان باريس كشمس ∴ بقاهرة المعز على عبادى

***

(٢٢) ومحى مصر أحيا كان قدرى ∴ وكافأنى على قدر اجتهادى
(٢٣) سأشكر فضله مادمت حياً ∴ وما شكرى لدى تلك الأيادى
(٢٤) رعى الحنان عهد زمان مصر ∴ وأمطر ربعها صوب العهاد
(٢٥) رحلت بصفقة المغبون عنها ∴ وفضلى فى سواها فى المزاد
(٢٦) وما السودان قط مقام مثلى ∴ ولا سلماى فيه ولا سعادى
(٢٧) بها ريح السموم يشم منه ∴ زفير لظى فلا يطفيه وادى
(٢٨) عواصفها صباحاً أو مساء ∴ دواماً فى اضطراب واطراد
(٢٩) ونصف القوم أكثره وحوش ∴ وبعض القوم أشبه بالجماد
(٣٠) فلا تعجب إذا طبخوا خليطاً ∴ بمخ العظم مع صافى الرماد
(٣١) ولطخ الدهن فى بدن وشعر ∴ كدهن الإبل مع جرب القراد
(٣٢) ويضرب بالسياط الزوج حتى ∴ يقال أخو بنات فى الجلاد
(٣٣) ويرتق ما بزوجته زماناً ∴ ويصعب فتق هذا الانسداد
(٣٤) وإكراه الفتاة على بغاء ∴ مع النهى ارتضوه باتحاد
(٣٥) نتيجته المولد وهو غال ∴ به الرغبات دوماً باحتشاد
(٣٦) لهم شغف بتعليم الجوارى ∴ على شبق مجانبة السفاد
(٣٧) وشرح الحال منه يضيق صدرى ∴ ولا يحصيه طرسى أو مدادى
(٣٨) وضبط القول فالاخيار نزر ∴ وشر الناس منشور الجراد
(٣٩) ولولا البيض من عرب لكانوا ∴ سواداً فى سواد فى سواد
(٤٠) وحسبى فتكها بنصيف صحبى ∴ كأن وظيفتى لبس الحداد

***

(٤١) وقد فارقت أطفـــالاً صغـــاراً ∴ بطهطـــا دون عـــودى واعتيـــادى
(٤٢) أفكـــر فيهـــم سراً وجهـــراً ∴ ولا سمرى يطـــيب ولا رقـــــادى
(٤٣) وعادت بهجتى بالنـــأى عنهم ∴ بلـــوعة مهجـــة ذات أتقـــاد
(٤٤) أريد وصالهـــم والدهـــر يـأبى ∴ مواصلتـــى ويطمـــع فى عنـــادى
(٤٥) وطالت مدة التغـــريب عنهـــم ∴ ولا غنـــم لـــدى سوى الكســـاد
(٤٦) وما خلـــت العـــزيز يـــريد ذلى ∴ ولا يصغـــى لأخصـــام لـــداد
(٤٧) لديه سعـــوا بألسنـــة حـــداد ∴ فكيـــف صغـــى لألسنة حـــداد
(٤٨) مهازيل الفضـــائل خادعـــونى ∴ وهـــل فى حربهـــم يكبـــو جوادى
(٤٩) وزخـــرف قولهـــم إذ موهـــوه ∴ على تزييفـــه نـــادى المنـــادى
(٥٠) فهل من صـــيرفى المعنى بصـــير ∴ صحيـــح الانتقـــاء والانتقـــاد
(٥١) قياس مدارسى قالوا عقـــيم ∴ بمصر فما النتيجة فى بعـــادى
(٥٢) وكان البحر منهج سفن عـــزمى ∴ فكنـــت الآن أغـــرق فى الثمـــاد
(٥٣) ثلاث سنين بالخـــرطوم مـــرت ∴ بدون مـــدارس طبـــق المـــراد
(٥٤) وكيف مدارس الخرطوم ترجـــى ∴ هنـــاك ودونهـــا خرط القتـــاد
(٥٥) نعم ترجى المصانع وهى أحرى ∴ لتأييـــد المقـــاصد بالمبـــادى
(٥٦) علوم الشرع قائمـــة لديهـــم ∴ لمرغوب المعـــاش أو المعـــادى

* * *

(٥٧) خـــدمت بموطنى زمنا طـــويلاً ∴ ولى وصـــف الوفـــاء والاعتمـــاد
(٥٨) فكنت بمنحـــة الإكـــرام أولى ∴ بقـــدر للتعيش مستفـــاد
(٥٩) وغـــاية مطلبى عـــودى لأهـــلى ∴ ولـــو مـــن دون راحـــلة وزادى
(٦٠) وصبرى ضاع منذ اشتد خطبى ∴ وهـــون الخطب عنـــد الاشتداد
(٦١) وكـــم حسناً دعوت لحسن حـــالى ∴ وكـــم نادى فـــؤادى يا فـــؤادى
(٦٢) وأرجو صدر مصر لشرح صدرى ∴ وجهـــد الطـــول فى طـــول النجاد
(٦٣) وكـــم بشرت أن عـــزيز مصـــر ∴ تفـــوه بالفكـــاك ولـــم يفـــاد
(٦٤) وحاشا أن أقـــول مقـــال غيرى ∴ وذلـــك ضـــد سرى واعتقـــادى

(٦٥) لقـد أسمعت لـو ناديت حيـاً ∴ ولكـــن لا حيـــاة لمن تنـــادى

* * *

(٦٦) وفى دار العـــزازة لى عيـــاذ ∴ يقينـــى نشب أظفـــار العـوادى
(٦٧) أمير كبـــار أرباب المعـــالى ∴ فتـى فى شرعـة العرفـان هـــادى
(٦٨) عـــروف المعـى لا يبـــارى ∴ بمضمـــار العـــلا طلق الجيـــاد
(٦٩) بوافر فضله الركبـــان سارت ∴ وغنــت باسمـــه حـــاد وشـــاد
(٧٠) وقالـــوا فى معارفـــه فـريد ∴ فقلـت وفى الرياســة ذو انفـراد
(٧١) وفى الأحكام قالوا لا يضـاهى ∴ فقلـت وذو تحـــر واجتهـــــاد
(٧٢) وقالوا فى الذكاء ذكا فقلنـــا : ∴ وثاقـــب ذهنـــه وأرى الزنـــــاد
(٧٣) وقالوا وافق الحسن المثـــنى ∴ فقلـت وكم حـدا بالوصـف حـــاد
(٧٤) وبحر حجاه يبدو منـــــه در ∴ لغـــواص العلـــوم بلا نفـــــاد
(٧٥) فيا حسن الفعال أغـث أسير ∴ بسجن الزنـــج يحكى ذات القيـــاد
(٧٦) عليــه دوائر الأســـواد دارت ∴ وطــالت وفق أهـــواء الأعـــادى
(٧٧) وقد فوضت للمـولى أمـــورى ∴ وذا عيـــن الإصـــابة والســـداد
(٧٨) عسى المولى يقول أمضوا بعبـــدى ∴ فيقـضى لى بتقـريب ابتعـــادى
(٧٩) وما نظم القريض برأس مـــالى ∴ ولا سنـــدى أراه ولا سنـــادى
(٨٠) ووافر بحره إن جاد يومـــا ∴ فممـــدوحى لـــه وصف الجـــواد
(٨١) وليس لبكر فكرى من صـــداق ∴ ســوى تلطيـف عـودى فى بلادى
(٨٢) فما أسمى ذراها من بيـــوت ∴ رزان فـى حماستهـــا شـــداد
(٨٣) ومسك ختامها صـــلوات ربى ∴ على طـــه المشفـــع فى المعـاد
(٨٤) وآل والصحـــابة كل وقـــت ∴ مواصـــلة إلى يـــوم التنـــاد

هذه القصيدة وإن كانت من أفضل شعر رفاعة إلا أنها تنتمى بتشكيلها إلى العصر العثمانى ، أكثر من إنتمائها إلى العصر الحديث . وهى تنتمى إلى النظم أكثر من أنتمائها إلى الشعر . فـروح الشعر باهتـــه فيهـــا . كما أنهـــا من ناحيـة ثالثة مقسمة كالخطبة

أو الرسالة ، من ناحية التسلسل المنطقى لأفكارها ، ومحـــاورها ، حيـث نبـدأ بمقدمة عامة تتحدث عن الأخلاق الحميدة ، ثم يتحدث عن أخلاقه حامداً إياها كدليل على الفقرة السابقة ، وبعدها يتحدث عن سوّ الإقامة فى السودان ، تمهيداً لطلب العفو ، ثم وصف ما فعله الوشاة ثم يعود ثانية للتحسر على ما بذله من جهد فى إنشاء المدارس، وبعدها يعود لطلب العفو ثانية .

ويختم بالاسترحام بمزيد من مدح عزيز مصر مبالغاً فى مدحه . وأخراً يتم القصيدة بمدح النبى وآله وأصحابه . والقصيدة بذلك تتدرج تدرجًا منطقياً يبدأ بمقدمة حكيمة ، وشرح للموضوع وعود للذكرى ، ومطلب الشاعر من الموضوع والختام ، ولهذا فهذه القصيدة تكملة للمخمسة من حيث الموضوع .

وتقوم موسيقى هذه القصيدة على الوزن العروضى ، موحدة الوزن والقافية ، وعلى العناية بموسيقى الجناس والتقفية ، على الرغم من سيطرة حس الوزن على حس التصوير الشعرى الذى لم يستخدمه الشاعر من داخل التجربة ، على الرغم من خصوصيتها ، والصور الشعرية تستدعى من المحفوظ التراثى ، صاحب الدور الأول فى تشكيل هذه القصيدة ، بالضبط كما فعل فى المخمسة .

إذ تأتى القصيدة على وزن بحر «الوافر» وهو بحر يبنى من تكرار (مفاعلتن) ست مرات . وتحليل البيت الأول يكشف عن هذا البحر وعن التجاوزات (الزحافات) والأشكال التى استخدمها الطهطاوى فى القصيدة .

ونلاحظ من البيت الأول استخدام (مفاعلْتن) بتسكين اللام وبفتحها ، كما نجده يحول تفعيلة العروض إلى (مفاعل) وتفعيلة الضرب إلى (فاعل) . ونظرة إلى مفاعل نجدها (محذوفـــة) الحرفين الأخـيرين (تن) مع تسكين الخامس وهو (العصب) . لذلك دخلت زحافتان على التفعيلة مفاعلتن (حذف ، وعصب) وحينما يأتيان معا يسميان فى علم العروض (قطفا) وهى محاولة للخروج على ملل التكرار التفعيلى ، تتيح له حرية أكبر ، وسيولة موسيقية أطول ، تكشف عن رغبته فى التجاوز .

ونلاحظ فى آخر تفعيلة من البيت أنه حذف منها الحرف الثانى المتحرك إلى جانب القطف ، وبالطريقة نفسها نستطيع أن نحلل قصيدة ، خواطر الغربة فى السودان ولا داعى

لتكرار العملية نفسها .

ولكن المهم هو الكشف عما تحت هذا الظاهر المحافظ ، التوفيقى ، إنه إرهاصة للتجاوز ، تكمن فى البنية العميقة كما ذكرنا فى القصيدة السابقة عند الحديث عن التخميس .

والقافية هنا تبدأ من آخر ساكن فى التفعيلة الأخيرة حتى حرف الروى ، فهى فى البيت الأول (أدى) تبدأ من الألف (حرف ساكن) ثم حرف الروى (الدال) أما الياء فى البيت الأول فلا نقول عنها روياً ، لأنها تتوازى مع إشباع كسرة الدال فى بقية القصيدة ويبدوا هذا التوازى بين القافية التالية (وداد) وحرف رويها (الدال) المكسورة .

وسوف يتكرر التوازى نفسه فى قوافى (ودادى / مرداى / انقيادى / بوادى / مهادى / تمادى / صادى / عبادى / إجتهادى / الإيادى / سعادى / ودادى / مدادى / اعتيادى / رقادى / عنادى / جوادى / منادى / ميادى / زادى / فؤادى / اعتقادى / تنادى / عوادى / عادى / أعادى / إبتعادى / سنادى / بلادى) .

وقد أشار الطهطاوى إلى وزن القصيدة فى ختامها (٨٠) :

وافر بحره ، إن جاد يوماً ∴ فممدوحى له وصف الجواد

والجناس الناقص والتام أحد عناصر تشكيل القصيدة ، لذلك يتداخل مع الوزن والقافية .

فينتشر الجناس فى القصيدة إلى درجة كبيرة ، فنجده فى أبيات (١، ٤ ، ٥ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٧٩) وكما نلاحظ كثرة التجنيس لأنها علامة من علامات التركيز على اللفظ وموسيقى الحروف . والتجنيس هنا وسيلة موسيقية مرتبطة بالتضاد والمفارقة .

ويتلازم «التضاد» مع «التكرار» مع «التجنيس» . وكما كثر التجنيس الكامل والناقص ، يكثر التضاد بين الألفاظ والعبارات فنجد فى الأبيات (١ ، ٢ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٢ ، ٥٩ ، ٦٦) طباقات كثيرة ، تحمل دلالة :

التضـاد والمقـابلة ، بين فكرة وفكرة ، أو بين موقف وآخر ، أو بين حالة وحالة . ونجدها «أدع ≠ يجبك» لبيان الشرط ، بين «غرس ≠ جنى» لبيان ترتيب الفعل والحدث ، بين «الأنجاد ≠ الوهاد» لبيان التضاد والفارق الكبير ، بين «عصامى ≠ عظامى» لبيان التطابق بين النقيضين ، ثم بين «حواضر ≠ بوادى» لبيان التساوى رغم الفارق ، ونلمح التضاد بين حالى «كتب ≠ كتائب» لبيان قيمة كتبه ، وقدرتها على إبادة الجهل والظلام وكأنها الجيش يبيد الظالم . ثم تتوالى تقابلات «المغبون ≠ فضلى // المزاد» ، «الفتق ≠ الانسداد» ، «البيض ≠ السواد» ، «سراً ≠ جهراً» ، «سمرى ≠ رقادى» ، «غنم ≠ كساد» ، «العزيز ≠ ذلى» ، «السفن ≠ الغرق» ، «عود ≠ دون راحلة وزاد» ، «العياذ ≠ العوادى» .

بالإضافة إلى تناقضات الحالات الشعورية ، والمقارنة بين ما كان فيه الطهطاوى، وما أصبح عليه من حياة النفي والجمود بل كما عبر هو «أسير – سجن» .

وتبرز المفارقة واضحة بين الشعورين ، والحالين ، ويبدو إنقلاب الحال ، من حال لآخر ، فى تجاور ، يتمنى أن يتحول إلى تعاقب ، ليعيد الكرة إلى ما كانت عليه قبل النفى . وندرك أن الطهطاوى يتعامل بمفهوم الرصد الشكلى ، وكأنه أمام «رقع شطرنج» متجاورة بين الأبيض ≠ والأسود . وهذا التجاور يبرز التضاد والتقابل والمفارقة فى حالها الساكن لا حالها المتحرك مما يفسر ثبوتية الرؤية ، وجمودها لحظة المنفى عند حادث النفى .

ويبدو الشاعر هنا «ضحية» لهذه المفارقة ، التى يعبر عنها النقيض الدلالى والمتشابه الموسيقى والصوتى وسوف نعود إلى هذه النقطة ثانية ، بعد استعراض الدور الموسيقى والدلالى للتكرار . ونحس أن التشابهات (النغمية) تحاول كسر الثنائيات المتضادة الكثيرة ، والمتنوعة فى هذه القصيدة ، وسنجد أن هذه الظاهرة (الدلالية = الموسيقية) ستتكرر عند شعراء الإحياء جميعاً ، وفى شعر منفاهم بخاصة .

ونلاحظ هنا دور التكرار الصوتى فى التشديد على الدلالة كما يقول فى (٣٩) –

ولولا البيض من عرب لكانـوا ∴ (سواد فى سواد فى سواد)

وفى (٤٧) :

لديه سعـوا (بألسنة «حـداد» ∴ فكيـف صفى «لألسنة حداد» .

وهو تكرار يضاف إلى توظيف الوزن والقافية والتجنيس موسيقياً . ولكن هذا التكرار فى كثير من الأبيات يدل على ضعف البنية كما فى تكرار الطرس والمداد فى (١٧ ، ٣٧) وتكرار التنادى فى (١ ، ٤٩ ، ٦٥ ، ٨٤) على الرغم من أن القصيدة كلها نداء إلى «عزيز مصر» و«الكتخدا» لطلب العفو ، إلا أنه لم يوفق فى سياقات التنادى .

يضاف إلى ذلك أن كثيرا من العبارات التى جـاءت في نهايات الأبيات مجلوبة لإكمال البناء الهندسى للوزن والقافية كما فى (١) وإن تكن فى أى نادى ، (٦) بمختلف البلاد ، (٧) دون اقتصاد ، (١٩) بلا تمادى ، (٢٣) تلك الأيادى ، (٣٣) هذا الإنسداد ، (٣٥) دوما باحتشاد ، (٤٣) ذات اتقاد ، (٤٥) سوء الكساد ، (٥١) فى بعادى ، (٥٣) طبق المـراد ، (٥٤) خرط القتاد ، (٥٧) والاعتماد ، (٥٨) مستفاد ، (٦٩) وشاد ، (٧٠) ذو انفراد ، (٧١) واجتهـاد ، (٧٤) بلا نفاد ، (٧٥) ذا القياد ، (٧٧) والسداد ، (٧٩) ولا سنادى ، (٨٢) شداد .

ونلاحظ من خلال التعرف على هذه التعبيرات فى سياق البيت ثم القصيدة أنه يمكن الاستغناء عنها ، لأنها تحصيل حاصل ، وتكرار لدلالة ذكرت فى البيت نفسه . لذلك تبدو حشواً اضطره اليه المحافظة على هندسة القصيدة التقليدية . كما أنها دلالة على الهيكل الفارغ الذى يملأ بالألفاظ والأفكار ، بعيداً عن المعاناة والتصور .

والتعقيد اللفظى الناتج عن كثرة الإضافات ينتمى إلى هذا الحشو ، لأنه يفقد الجملة سلاسة نطقها ، ويفقدها الأنسجام الصوتى كما فى أبيات :

(٢٠) - (ومفترفو قراح فرات درسى) .

(٢٤) - (رعى الحنان عهد زمان مصر) .

(٥٢) - (وكان البحر منهج سفن عزمى) .

(٦٧) - (أمير كبار أرباب المعالى) .

ولا شك فى أن غلبـة الحس الإخبارى والإنشائى واختفاء الحس التصويرى المبتكر وراء هذا الضعف البنيوى والموسيقى فى هذه القصيدة التى تعد من أفضل قصائد الطهطاوى ، فى سياق شعره كله .

ويتوازى بهتان الصورة الشعرية ، مع هذا الحس المباشر ، الذى يعتنى باللفظ فى موسيقاه ودلالته . إذ تبهت الصورة الشعرية ، لأن الفكرة والمنطق المتعقل يسيطران على النص ، مما جعل الشاعر يستدعى صوراً من التراث تعينه على تمثيل فكرته . مما جعل الصورة الشعرية تقوم بوظيفة ثانوية وجعل الفكرة والصياغة المباشرة تقومان بالدور الجوهرى فى النص ، وهذا ضد ذاتية التجربة ، وفردية الرؤة ، وخصوصية التعبير والتشكيل .

واستدعاء صور تراثية بعينها لاكتها الألسنة يكشف عن تحكمٌ الذوق ، والمخزون ، والمحفوظ التراثى فى مخيلة الشاعر . ولكنه على أية حال أخبرنا فى البيت (٧٩) :

– وما نظم القريض برأس مالى ∴ ولا سندى أراه ولا سنادى

وليس معنى الريادة كما قلنا أن يمتاز الرائد فى كل شئ بل أن يعبد الطريق للقادمين ، تاركاً تطوير بنوره للآخرين .

لقد استدعيت صور شعرية كثيرة لا صلة لها بواقع الشعر العربى (فى مصر) ذات النهر والشمس الدافئة ، من محفوظ الشاعر دون أن توحى بشئ يزيد على دلالتها المعجمية . كما فى صور (الريح والمطر) فى البيت (٣٤) وسلمى وسعاد (٢٦) وريح السموم (٢٧) (وصورة البعير الأجرب التى يستمدها من بيت النابغة الذبيانى) (٣١) وصورة الجواد المرتبطة بالشجاعة أو الحظ (٤٨) ، (٦٨) وصور ظفر العدو (٦٦) .

كما أن الحديث عن الدهر ، والدوائر (٤٤) ، (٧٦) يأتى مرتبطاً برؤية سوداوية ضد العدو . وكأنها تستدعى المثل (وعلى الباغى تدور الدوائر) . والمثل فى القصيدة يأتى لبيان القدرة على صياغة «الحكمة» وهى مقياس جلالة الشاعر ، ولكنها هنا أمثال مكررة مستخدمة بحس النظم كما فى (٤) :

وحدث عن (وفاخل وفى) ∴ بمرسل حبه فى القلب بادى

(٦٥)

لقد أسمعت لو ناديت حيا ∴ (ولكن لا حياة لمن تنادى)

ولا شك أيضاً فى أن قصيدة المدح بخاصة تستقطب تقاليد وأوصاف خاصة فى

الممدوح ، توارثها الشعراء . وجاءت – كما رأينا – فى الصورة الشعرية المعادة والمستدعاة من محفوظ التراث بلا تحوير أو اضافة .

واتساقاً مع مرحلة «التوفيق» ، و «التجاوز» لا يقف عند مجرد هذه السياقات والتوظيفات التراثية ، بل يعمد إلى بيان علاقته بلحظة التطوير والتجاوز والتحديث ، فيشير فى قصيدته ، إلى منجزاته ، الفكرية ، بالاشارة إلى بعض المفكرين الفرنسيين (ملطبرون) ، (منتسكيو) إشارة وتلميحاً إلى الحرية والإخاء والمساواة التي ناديا بها . وقامت عليها شعارات الثورة الفرنسية . وكأنه يذكر الحاكم بحريته المغتصبة ، كما يشير إلى تأثير (باريس) على القاهرة فى :

(١٩)

– (وملطبرون) يشهد وهو (عدل) ∴ (ومنتسكوا) يقر بلا تمادى ...

(٢١):

– ولاح لسان (باريس) كشمس ∴ بقاهرة المعز على عبادى .

وعلى الرغم من هذه الإشارات الحداثية ، فقد صاغ الطهطاوى قصيدته ، صياغة عثمانية تقليديـــة وليست حداثيـــة ، لذلك أطلقنا عليه «إرهاص حداثى» ، فقد صاغ كثيراً من العبـــارات المنطقـــة بقصد الحـــديث عن الأخـــلاق والآداب تمهيـــداً للحـــديث عن مشكلته وعرض مطلبه .

ونلاحظ فى هذا السياق مجئ «الطباق» و «المقابلة» فى سياق التعريض وبيان تناقض الأحوال والزمان على عادة الشعراء التقليديين .

والمغزى ، والغرض ، والدلالة جوهر لتشكيل النص ، على الرغم من حديث النفس والحديث عن الذات ، الذى لم يوظفه الطهطاوى ، وسوف نراه أفضل توظيفاً عند البارودى وشوقى فيما بعد .

ومن هنا نقول أن الطهطاوى قد عرض لنا شكل القصيدة فى العصر العثمانى بعد أن خفف من غلواء الصنعة والتصنيع والبديع ، وفى الوقت نفسه أرهص بالحديث عن هموم الذات ، والوطن إرهاصاً حداثياً ، وإن ظل يفصل بين الشكل والمضمون بحشو الموسيقى

والعروض ، واستدعاء صور شعرية في سياق الشرح والاستدلال على فكرة سابقة ، وصياغة المثل الأخلاقي والجري وراء الفكرة والمغزى والمباشرة أي وراء الصورة العارية والمنطقية .

هوامش الفصل الثانى

(١) بريان تيرنر ، ماركس ونهاية الاستشراق ، ترجمة يزيد صايغ ، مؤسسة الابحاث العربية ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٩ .

(٢) رفاعة رافع الطهطاوى مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية ، مطبعة شركة الرغائب بشارع المنجلة ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩١٢ ، ص ٢٨٤ .

(٣) ابن رشيق القيروانى ، العمدة ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل الطبعة الخامسة ، بيروت ، ١٩٨١ ، جـ ١ ، ص ٢١٢ .

(٤) الجاحظ ، رسالة الحنين إلى الأوطان ، صححه طاهر الجزائرى ، عن طبعة المنار ، مكتبة الآداب ، القاهرة بدون ، ص ٨ - ٩ .

(٥) رفاعة رافع الطهطاوى ، ديوان الطهطاوى ، جمع ودراسة طه وادى ط ١ ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤ ، ص ٥٣ .

(٦) ديوان الطهطاوى ، ص ٢١٣ .

(٧) رفاعة رافع الطهطاوى المرشد الأمين للبنات والبنين ، مطبعة المدارس ، فى العشر الأواخر من شوال ١٢٨٩ هـ ، الطبعة الأولى . ص ٩٠ ، ص ٩١ .

(٨) رفاعة الطهطاوى ، مناهج الألباب ، ص ١٢ .

(٩) رفاعة الطهطاوى ، مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك ، المطبعة السورية ، بيروت ، بدون .

(١٠) قاسم عبده قاسم ، ماهية الحروب الصليبية ، عالم المعرفة ، العدد (١٤٩) ، الكويت، مايو ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢٦ .

وأنظر أيضاً :

بين الأدب والتاريخ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٦ .

صفحات ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ بخاصة .

(١١) مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك ، ص ٤٤ .

(١٢) قيس النورى ، الاغتراب ، عالم الفكر ، مج (١٠) ع (١) ، يونيو ١٩٧٩ ، ص ١٩ .

(١٣) كمال أبو ديب ، البنية الايقاعية للشعر العربى ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٣٠ .

(١٤) شكرى عياد ، الرؤية المقيدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ص ١٨ .

(١٥) جابر عصفور ، المرايا المتجاورة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص ٤٩ .

(١٦) إرفنج هاو ، فكرة الحديث فى الأدب والفنون ، ترجمة جابر عصفور ، مقال بمجلة إبداع ، العدد (٥) سنة ١٩٨٤ ، ينظر فيه ص ٢٦ بخاصة .

الباب الثانى
شعر المنفى
عند
البارودى وشوقى

الفصل الأول
المفارقة بين الوطن والمنفى
عند البارودى

(١)

شارك «الطهطاوى» ، فى شعر المنفى ، بقدر ما ورطته ظروفه الخاصة ، لذا يبدأ هو هذه الظاهرة فى شعرنا العربى الحديث .

وقد صور البارودى نفسه هذا السبق ، وهو يرثى نجل رفاعة الطهطاوى ، على رفاعة باشا (١٨٤٨ -١٩٠٣) بعد أن عاد البارودى من المنفى بثلاث سنوات ، بقوله :

فأنت ابن من أحيـــا البلاد بعلمـه ∴ وأبقى لـه ذكراً بكل مكـــان

أفاد بنى الأوطان فضلا سمـوا به ∴ إلى هضبات فى العلا وقفان

هو الأول السباق فى كـــل حلبـة ∴ وأنت له دون البريـــــة ثان

(ديوان البارودى ، جـ٤ ، ص ١٠٥ ، ١٠٦)

أما البارودى ، فقد كان رأسا لاتجاه سياسى ، حاول تغيير نظام الحكم من «الخديوية» إلى «الجمهورية» المتوسلة بالشورى ، والديمقراطية وأتم ذلك الاتجاه حركته ، على يد الجيش المصرى ، فأصيب بهزيمة مريرة - بسبب ما كان عليه الجيش من تسيد للأتراك ، الذين يمتلكون سيطرة كبيرة على الجيش ، والسلطة الحاكمة أيضاً ، وبسبب من الخيانات التى جاءت من أعداء الثورة ، ومن أصدقاء تخلوا عن حركة الجيش ، بعد قمعها ثم هزيمتها . هذا ، إلى جانب تسلط بعض الأوربيين كالإنجليز والفرنسيين على الجوانب الإقتصادية للبلاد - ونفى مع زعماء الثورة إلى جزيرة «سرنديب» .

وكانت نتيجة هزيمة الجيش المصرى ، التدخل الإنجليزى - بحراً - لحماية سلطة الخديوى بسبب ضعف الأتراك فى المقاومة ضد التدخل بل المساهمة فى الحملة السوداء على زعماء الثورة ، ووصمهم بالكفر والخروج على الشرعية ، وبيان عصيانهم أمام الناس .

وكانت نتيجة هذه الاحداث كلها ، أن نفى زعماء الثورة إلى سرنديب ، ولقى البارودى ، الذى كان مرشحاً رئيساً للجمهورية الآتية ، أشد أنواع الإبعاد والتنكيل ، فقد استمر فى منفاه فى هذه الجزيرة سبعة عشر عاماً (١٨٨٢ - ١٨٩٩م) وهى أطول فترة نفى فيها شاعر من شعراء الإحياء بل فى شعرنا العربى الحديث .

باستثناء المنفى الدائم لبعض شعراء الأرض المحتلة الآن .

لذلك يحفـل ديـوان البـارودى ، بشرح ظروف وملابسات الثورة العرابية ، وأسباب هزيمتها ، وأسباب منفاه ، وما أصابه - شخصياً - من جراء هذه الثورة التى ظلمت بعض بنيها .

كما حفل ديوانه بقصائد ضد السياسة (جـ٢ ، ص ٧٩ ، ٨٠ على سبيل المثال)(١) وقصائد تحريضية ضد الوضع القائم فى مصر آنذاك (جـ٢ ، ص ٣١٣ - ٣٢٠ على سبيل المثال) . وقصائد فى التحسر على الأيام الجميلة التى قضاها فى مصر ، فى شبابه ورجولته وكهولته ، مقارنة بقصائد فى أثر الشيب والنكد المأساوى المخيم على مقامه فى «سرنديب» . وهذه المقارنة دائمة التكرار في شعره ، لبيان المفارقة بى حالى (الوطن / الشباب / الأمان) وبين (المنفى / الشيب / التشريد) ، إذ يقف المنفى بين طرفى المفارقة ليصل بينهما ، ويعلل التحولات الواضحة على مظاهر حياته ، وحواسه التى أصيبت جميعاً بكلل وبهتان ، بل يفسر أزمته النفسية المستمرة .

وقد كثرت (لهذه الأسباب) قصائد ، الرثاء ، والمكتوبة بروح الرثاء ، ومراسلة الأصدقاء ، والـرد على رسائلهـم ، والغـزل المشوب بالتذكر والذكرى ، والتـأسى والتصبر والتعقل ، والفخـر بالنسب والجـاه ، والشجـاعة ، وامتلاك ناصية الكلمة ، وفى هـذه السياقات يتدخل فى كل هذه القصائد السابقة ، العشق والحرب والشعر (كما فى نموذج، جـ ٢ ، ص ٢٧٧) .

ويتوازى مع هذا السياق السابق ، ذكر مصر (الأصل ، القوم ، ذكريات النبالة ، النيـل ، المنيل ، روضة المقياس ، حلوان ، مصر التى تشبه الجنة ، كما تكثر مفردات الغربة ، والاغتراب) . ثم نجد لديه ذكر المنفى ، مشفوعا ببيان الرغبة فى العودة إلى الوطن (كما فى : جـ ٢ ، ص ٣٢١) . وبالتالى يكرر فى سياقات كثيرة المقارنة والمفارقة بين (الوطن ≠ المنفى) كما أسلفنـا ، وكما ورد فى ديوانه (جـ٢ ، ص : ٢٢٥ - ٢٣٠ ، ٢٣١ - ٢٣٩) و (جـ٤ ، ص ٣ - ٢٤) و (جـ٤ ، ص ٢٥ - ٤٢) على سبيل المثال . وقد وصف «البارودى» نفسه هذه المواقف والسياقات المؤلمة فى قوله :

- فهل إلى الأشواق من غاية ؟! ∴ أم هل إلى الأوطان من مرجع ؟!

(جـ ٢ ، ص ١٩٤)

وهو ما يتكرر بصيغة أخرى ، تركز على موقفه من الثورة ، كما في قوله :

- فهل دفاعي عن ديني وعن وطني ∴ ذنب ، أدان به - ظلماً - وأغترب ؟!

(جـ ١ ، ص ٥٠)

وتفسر التساؤلات الثلاثة الماضية ، حالة القلق ، والريبة التي كانت تصيب البارودي في شعر المنفى . وهذا ما يفسر التناقض الظاهري في موقفه من مفارقة «الوطن» ≠ «المنفى» . إذ نراه مرة يثور ضد إخوانه في الثورة ، وفي الوطن ، وفي المنفى ، فيتهمهم : بعدم الرشد ، والتهور ، وعدم استماع النصيحة المتكررة منه لهم ، لذلك يضعهم - باستمرار - في موضع المحاكمة ، والإدانة ، لأنهم سبب ما يعاني من ألم النفي ، وترك الوطن ، وما فيه من سلطان وجاه ومنصب وذكريات .

وتكمن المفارقة أيضاً بين (ذم الوطن) و (مدح الوطن) فهو في بعض القصائد يحبذ مصر ، لو دامت مودتها ، التي لا تدوم مثل غيرها من الأماكن والمودات ، لأن القدر حول «قلب» يقول :

- ياحبذا مصر لو دامت مودتها ∴ وهل يدوم لحي في الورى سكن ؟

(جـ٤ ، ص ٣٤)

وأحيانا يذم مصر ، لأنها تحوي مناخا لأهل الزور والخطل :

يقول :

- بئس العشير ، وبئس مصر من بلد ∴ أضحت مناخاً لأهل الزور والخطل

(جـ٣ ، ص ١٨)

(وانظر في هذا السياق ، جـ٣ ، ص ٣٦٢ - ٣٦٥)

ولهذا نجده ، يحس بهذه المفارقة الصعبة بين حب وبغض ، حب لمودة الوطن ، وبغض لأهل زوره ، مما يجعله في بعض المواطن من الديوان ، يفضل الصحراء على

الوطن ، بل أحياناً يحول قضيته الخاصة إلى قضية إنسانية ، يتحول فيها بشخصه إلى نموذج عالمي يتأسى فيما يقوله صلى الله عليه وسلم : «جعلت لى الأرض مسجداً وتربتها طهوراً» . فنسمع صداه هذا الحديث فى قول البارودى :

– فإن أكن سرت عن أهلى وعن وطنى ∴ فالناس أهلى وكل الأرض لى وطن

(جـ٤ ، ص ٣٥)

وإن كان يعـود فى سياقات أخرى – سنشير إليها – يتحدث فيها عن صلته بالثورة ، والوطن مصر أمه وأهله وحياته وذكرياته ، وناسها الطيبين .

فمن تصفح ديوان البارودي ، ندرك أنه يبدأ من الكتابة فى يوم رحيله الأول عن مصر ، ولا تنتهى بعد عودته من المنفى . فقد كتب بعد المنفى عن المنفى ، ليقارن بما قاله فيه لحظات وسنوات اغترابه . إذ تمضى سبعة عشر عاماً بين الرحيل والعودة ، تقلب فيها البارودى ، بين أماكن كثيرة داخل المنفى (كولومبو ، كندى) وبين أزمان كثيرة (الماضى / التراث) ، (الحاضر / المنفى) ، (المستقبل / الأمل) وبين حالات متنوعة (كالإرتداد للأصل : النسب ، التاريخ ، التراث ، الذات ، الوطن ، الذكرى) .

ونلاحظ أنه فى قصائد المنفى الأولى ، ذا خيال بدوى صحراوى ، يأخذ من مفردات الحياة البدوية ، ومن مفردات الشعر الجاهلى ما يعبر به عن نفسه ، وما يصور به منفاه . وواضح أنه فى الأوقات الأولي من المنفى ، لم يكن قد استقر به مقام ، ولذلك كان الاعتماد على المحفوظ الشعرى العربى هو معينه ، وبالتالى قال كما يقول العرب فى الرحلة والظعن والغربة ، وهى تغادر بيتها ، وخيمتها إلى مكان بعيد ، إذ يبدو شعرهم ونثرهم موازناً بين الحياتين مفضلاً حياة الصحراء / الوطن ، على حياة أخرى كوطن بديل حتى إن كان المدينة أو الحضارة .

فكما يفضل البدوى خيمته على إيوان كسرى ، وتراب بلده على سائر الأوطان ، توجد هذه المقارنة فى (جـ٤) من ديوان البارودى ، كما نجد مقارنة العربى (فى رسالة الحنين إلى الأوطان عند الجاحظ) .

فحينما سئل العربى «كيف تصنع فى البادية إذا اشتد القيظ ، وأنتعل كل شئ ظله ؟ قال : وهل العيش إلا ذاك ، يمشى أحدنا ميلاً فيرفض / عرقاً ، ثم ينصب عصاه،

ويلقى عليها كساءه ، ويجلس فى فيئه يكتال الريح ، فكأنه فى إيوان كسرى»[٢] . وكذلك يجيب البارودى على سائل آخر له ماذا تفعل لو لم تجد ما يقدم لك فى المدن ؟ :

... فيقول له :

- فإن لم تجد فى المدن ما شئت من قرى

(فأصحر ، فإن البيد خير من المدن)

(جـ٤ ، ص ١٥)

وهى مقولة العربى ، وهل العيش إلا ذاك . ولهذا ، حينما نقرأ القصيدتين الأوليين من قافية النون ، لدى البارودى ، نحس بجو الصحراء ، بما فيها من صور(الظعن ص ٢٦) و (الأطلال والدمن ص ٢٧) ، و (خطابه إلى الراحلين ص ٣١ ، وجيرة الحى ، ص٣٢) وتفضيل الوطن على ماعداه مهما يكون فيه من شرور . ونجده فى القصيدة الأولى : يذكر وداع الوطن ، ويشكر صاحبه ما على وداده (ص٣ - ٢٤) ونجده فى القصيدة الثانية : يتشوق للوطن ، ويذكر أعداءه (ص ٢٥ - ٤٢) . ثم يخرج من جذر تفضيل الصحراء على المدن ، إلى موازنة بين (الكوخ ≠ البيت الركين) ليفضل الكوخ ، وبين (هديل الحمام الوحشى ≠ ديك المدن الصياح) ليفضل حمام الصحراء . ثم يختم ذلك بتفضيل هواء الصحراء النقى على هواء المدينة الوخيم .

وواضح أن الأزمنة ، فى أولياتها ، كرهته فى الوطن ، وأهله وفى المدن كلها ، وحببت إليه العزلة ، وسكنى الصحراء التى بلا قيود ، وتمتلىء بحرية الحركة والنفس والتفكير ، فى مواجهة تحديد الإقامة ، والتضييق السياسى والفكرى والحركى عليه فى مقر منفاه «سرنديب» ، وهى حياة قلقة بلا أركان لهذا نسمعه يقول :

- لعمرى لكوخ من ثمـام بتلعـة ∴ أحب إلى قلبى من البيت ذى الـركن

وأطرب من ديك يصيح بكـــوة ∴ أراكية تدعـــو هـــديلا على غصن/

وأحسن من دار وخيم هواؤهـا ∴ مبيتك من بحبوحة القاع فى صـحن../..

فتـــلك لعمـــرى عيشة بدوية ∴ موطـأة الأكنـــاف راسخـــة الركن

(جـ ٤ ، ص ١٧ ، ١٨ ، ١٩)

ونلاحظ أنه فى كثير من السياقات - فى شعر المنفى - يذكر مصر مكنيا عنها

بأسماء مناطق صحراوية بدوية ، فهى - أحياناً - كاظمة - وأحياناً - نجد ، وأسماء بدوية - أيضاً - فهى مرة (ليلى) ومرة (سعاد) وأحياناً يعقد مقارنة بين هذه المفردات الصحراوية وبين مصر هبة النيل .

وكذلك نراه (ظعين) عنهـا ، يود الرجوع ، وعينه تسفح الدمع على الأطلال ، والدمن ، والآرام ، والأسد ، والظبى ، والجآذر) . ويسرد فى هذه السياقات مفردات أخرى مثل : الصنم ، الوثن ، التمثال ، ثم الخيال ، والطيف ، والذكرى ، والظن فى سياقات مماثلة ، الأمر الذى يشكل عالم المنفى فى بداياته تشكيلاً بدوياً .

ونلاحظ أن التشكيل البدوى سيخف ويحل محله ، تشكيل أكثر التصاقاً بالذات وبالواقع الجديد ، وإن كانت تبقى على بعض صور : السيف ، والدهر ، والشيب ، والقدر، معتمدة على المحفوظ التراثى العربى .

ويدخل البارودى بهذا المدخل البدوى إلى شعر المنفى مدخلاً فيه خصائص كثيرة من : «التناص» ، «التشاكل الصوتى والمعنوى» ، «المعارضة» ، «التجاوب مع التراث» وكلها وسائط «تقنية» تفسح له المجال لحوار نصوصه الشعرية مع نصوص عربية جاهلية وإسلامية وعباسية ، تفصح عن علاقته بتراثه ، وتكشف عن علاقة «الإحياء» كاتجاه فنى وفكرى ، بهذه الوسائط التقنية ، بجانب الوسائط المجازية والشعرية الأخرى التى تتناول: شكل القصيدة من الخارج (عمودها) وتراتبها الداخلية وسياقاتها . وحينما تضع كل هذه الوسائط داخل مصطلح «التناص» نكون قد حددنا العلاقة بين : (وظيفة الإحياء الشعرى) و (وسائط الإحياء الشعرى) . أعنى أن نتحدث عن هذه التداخلات كعملية فنية ، وليس مجرد سطو أو إغـارة على تراث الشعر العــربى ، وليس - أيضاً - استسلاما للمحفوظ «لأننا نرى الشاعر يعيـد إنتـــاج ما تقدمـــه ، وما عاصـره من نصوص مكتوبـة وغـير مكتوبة «عالمية» أو «شعبية» أو ينتقى منها صورة أو موقفاً دراميا ، أو تعبيراً ذا قوة رمزية ، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل ، بل إن الشكل هو المتحكم فى المتناص والموجه إليه ، وهو هادى المتلقى لتحديد النوع الأدبى ، ولإدراك التناص ، وفهم العمل الأدبى تبعاً لذلك[٢]» .

ولهذا تتشكل هذه الإحالات ، والاستدعاءات ، والتضمينات عند البارودى ، إلى تلك

العملية الفنية ، والتناص ، التى تفسح له المجال للحوار مع تراثه الشعرى ، وتفسر ما نجده من خصائص قديمة وسطوة تراثية على نصوصه ، بحسن نية نقدية ، لا تصفة بالسرقة ، أو الضعف ، وتحلل انحيازه لهذه الرموز المكانية ، والحركية الاجتماعية ، على أنه فهم لما سبقه ، ولما يعيشه ، ولما يستشرفه ، بوعى شعرى ولغوى وتاريخى .

بل يظهر انحياز البارودى لحضارته القديمة (العربية) ، (الإسلامية) ، و (المصرية القديمة) من خلال هذا التناص ، لأن التناص فى هذه الحالة يعنى (التنوع) و (الأصالة) ذلك أن «الحياة الإنسانية ... لا تتطور فى ظل نظام متماثل الرتابة ، ولكن عبر نماذج منوعة جداً ، من المجتمعات والحضارات» [٤] أى فى ظل تنوع إجتماعى ، وثقافى ، وجمالى ، ونفسى ، لم تجذره فى شعرنا العربى الحديث ، إلا قصائد المنفى .

فهى قصائد تفسر هذا الحنين الجارف لـ (الوطن / الأهل / التراث) وتفسر العلاقة بين ما حكاه الجاحظ عن البدوى والحضرى إذ «ترى الحضرى يولد بأرض وباء وموتان ، وقلة خصب ، فماذا وقع ببلاد أريف من بلاده ، وجناب أخصب من جنابه ، واستفاد غنى ، حن إلى وطنه ومستقره» [٥] وهو ما نراه فى قول البارودى :

- أشتاق رجعة أيـــامى (لكاظمـــة) ∴ وما بى الدار ، لولا الأهــل والسكن/
- فهل ترد (الليالى) بعض ما سلبت؟ ∴ أم هل تعود إلى (أوطانها) (الظعن)../..
- لولا جريرة عينى مـا سمحت بهـــا ∴ (للدمــع) تسفحــه (الأطلال والـدمن) .
(جـ٤ ، ص ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧)

ونستطيع أن نقول هنا : إن هذه المفردات يمكن أن تفسر على أنها رموز شعرية ومكانية (يتناص) فيها (التراثى / بالواقعى / بالذاتى) .

وسوف يتكرر فى شعر المنفى مجموعة من الثيمات والخصائص ، لاتخلو منها قصيدة ، أو لا تخلو قصيدة من بعضها ، وسوف نشير إليها فى حينها .

ولا يقف الأمر - فى شعر المنفى البارودى - عند هذه «المفارقة» ذات الطرفين (المنفى ≠ الوطن) (ينظر فى هذا السياق قصيدتيه المهمتين : جـ٢ : ص ٢٢٥ - ٢٣٠ ، جـ ٢ ص : ٢٣١ - ٢٣٩) .

وينظر في السياق نفسه ، طلب العودة إلى الوطن جـ ٢ ، ص ٣٢١ بخاصة . ويراعى ما يورده البارودى فى المواضع المتشابهة جـ ٢ : ص ٢٨٤ ، ٣١٥ بخاصة . ولكنه يعود في لحظات إلى نفيها ، والانصهار مع الحدث الفعلى ، متناسى الذات ومشكلاتها .

فقد يهدأ - أحياناً - وتثور فيه النخوة ، فيضع نفسه ضمن هؤلاء الثوار ، بل على رأسهم . وهنا تنشأ مفارقة جديدة في موقفه من الثورة والثوار والنفس ، فيدخل التحاور في شعره لمناقشة الموقف المتناقض (في بعض الأحيان) فيتغير شكل القصيدة حين يدخل «الآخر» إلى القصيدة باستحضاره من الذاكرة لمناقشته أمام «الذات / الأنا» كما يقول :

يقـول أناس : إننى ثرت خالعـــا ∴ وتلك «هنـات» لم تكن من خلائقـــى
ولكـننى ناديت «بالعـــدل» طالبـــا ∴ (رضا الله) واستنهضت أهل الحقائق
أمرت بمعروف ، وأنكــرت منكـرا ∴ وذلك حكـــم فى رقـــاب الخلائق
فإن كان «عصيانا» قيامى ، فإننى : ∴ أردت «بعصيانى» إطـاعة خـالقى
وهل دعوة «الشورى» على غضاضة ؟ ∴ وفيها لمن يبغــى الهدى كل فارق ؟
...... / ....
فلما استمر «الظلم» قامت «عصابة» ∴ من الجند «تسعى تحت ظل الخوافق
وشايعهم أهـــل البلاد ، فاقبلوا ∴ إليهـــم سراعاً بين : آت ولاحـــق
(جـ٢ ، ص ٣١٨ ، ٣١٩)

وترتيبا على ما سبق (فى قوله) يختم البارودى هذا النص بتوضيح ماهية الوطن من وجهة نظره ، ذلك الوطن الذى يستوجب الدفاع عنه ، وهى من السياقات القليلة التى يذكر فيها مصر بلفظها يقول :

- فيا مصر إن اللـــه ظلك وارتوى ∴ ثراك بسلسال من «النيـل» دافـــق
.... / ....
فأنت : «قومى» ، و«مشعب أسرتى» ∴ و«ملعب أترابى» و«مجرى سوابقى»
بلاد - بها - حل «الشباب» تمائمى ∴ وناط نجـــاد المشرفى بعـــاتقى
(جـ٢ ، ص ٣٢٠)

وهى مقولات مرتبطة ، بمقولات تراثية موازية ، نجدها لدى «ابن الرومى» فى قصيدته الشهيرة ، «ولى وطن» التى استقى منها الطهطاوى ، قبل البارودى ، ويستمد منها شوقى فيها بعد - ويوضح هذا الختام (ماهية الوطن) ضد (ماهية المنفى) القاحل ، الطارد .

(٢)

وحينما نعود إلى الوراء كثيرا ، نجد «البارودى» وقد اغترب عن وطنه عدة مرات ، إلى عدة أماكن : فرنسا (كالطهطاوى وشوقى) ، وانجلترا ، وكريت ، والأستانة . للعلم بداية وللحرب ثانية ، وللعمل أخيراً . فقد تخرج ضابطاً ، فى صدر شبابه ، ورحل إلى الأستانة (١٨٦٣) ، حيث عمل فى الباب العالى هناك عدة سنوات ، ورحل إلى فرنسا وانجلترا ، فى عهـد «إسماعيل باشا» فى بعثة عسكرية ، ثم غادر إلى «كريت» و «روسيا» فى حالة الحرب ، وأبلى - بها - بلاء حسنا ، زاد من ثقته فى نفسه ، ومن ثقة السلطان العثمانى ، والخديوى المصرى فى الوقت نفسه به ، فقوى طموحه ، وتذكر مجد آبائه المماليك ، وفى هذا السياق ، بدأ شعر «الغربة» يدخل إلى شعر البارودى فقد أضاف «البارودى» الحنين إلى الوطن إلى أغراض شعره» (٦) . منذ هذه الفترة و «شعر الغربة» هكذا كان بداية الدخول إلى «شعر المنفى» رغم البعد الزمنى الفاصل بين قصائد غربته للدراسة والعمل والحرب ، وبين قصائد المنفى ، فقد بدأ منفاه وعمره أربعة وأربعون عاماً .

لـ يشترك الطهطاوى فى : الإطلاع على منجزات حضارة الغرب المتطور ، والكتابة فى الحـنين إلى الوطن ، والتغنى بالوطن ، ومعاصرة حكام مصر الأول : عباس حلمى الأول ، سعيد ، إسماعيل ، توفيق ، وزاد البارودى عباس حلمى الثانى ، صاحب قرار عودته إلى الوطن ، كما كان سعيد صاحب قرار عودة الطهطاوى إلى الوطن .

ولكنه ، فى حين يقتصر الطهطاوى على قصيدتين إحداهما معارضة ، يكتب البارودى معظم شعره فى المنفى ، مستفيداً لأبعد الحدود من التراث الشعرى العربى ، وكثيراً من المعارضات مع أعلام الشعراء فى هذا التراث . ولا توجد مشكلة - بالطبع - فى ترتيب شعر المنفى لدى الطهطاوى ، بل تكمن المشكلة فى إهمال تاريخ قصائد ديوان البـارودى ، والوقوف عند الترتيب القديم على حروف المعجم ، فقد أكتفى الديوان بالإشارة - فى بعض المواضع فقط - إلى أنها من شعر المنفى ، بينا تشير بعض التعليقات إلى تواريخ محددة نستفيد منها أحيانا .

ويحتم هذا علينا ، أن نتعامل مع نتاج البارودى فى المنفى كوحدة واحدة يفسر

بعضها بعضاً ، بصرف النظر عن تاريخ الكتابة ، أو تاريخ النشر . إذ هناك خصائص وثيمات متكررة فى الشعر المكتوب فى المنفى ساعدت البحث فى تصنيف قصائد المنفى غير المشار إليها . إذ تتضح قصائد ما قبل المنفى ببعض الإشارات ، كذكر عمره ، أو ذكر حادثة ، أو مكان ، أو موضوع خاص ، وفى قصائد المنفى نجده يلوم اللائمين ، ويعرض بالشامتين والشاتمين ، ويعلق النتائج على الدهر والقدر ، وخيانة الصديق إلى جانب خصائص فنية أخرى تكمن فى التناص ، ومعجم الاغتراب ، ... الخ.

ويتنوع نتاج المنفى لدى البارودى ، بين الطول والقصر ، وبين الأغراض التقليدية المتعددة ، والمتداخلة ، فى النص الواحد فهو يربط ، رباطاً منطقياً بين أحداث الثورة ، والبكاء على الزمن المولى ، والشباب الفائت ، وأماكن لهوه وفتوته ، وبطولاته ، وقد يتغزل فى مليحة داخل هذا السياق ، أو يبدأ القصيدة بالغزل ، فى إطار الذكرى المشوبة بالحسرة ، ولكنه يعود فيتطرق لموضوع المنفى ومعاناته فيه .

ولا يقف شعر المنفى عند استرجاع ما مضى فى الزمان والمكان والإنسان ، بل يمتد لينابع الأحداث الاجتماعية والسياسية التى تقع فى وطنه ، وتصل أخبارها إليه بواسطة أصدقائه وذويه أو بواسطة إعلامية خاصة . فقد رثى زوجه ، وابنه وحاضنته (جـ ٢ ، س ٨١ ، مثلا) ورثى أحمد الشدياق (جـ ٢ ، ص ٢٠٤) مثلما رثى شبابه وسمعه وبصره . وهو فى كل مرة يتطرق من هذه الموضوعات إلى أزمنته الخاصة (المنفى) بالانتقال من (النسبى) إلى (المطلق) أو من (العام) إلى (الخاص) أو بالانتقال المفاجئ أحياناً ، بواسطة (الاستطراد) و (التعريض) .

فيخرج على سبيل المثال ، من رثاء أم أبنائه ، إلى رثاء الممالك والدول الزائلة ، موصياً فى كل مرة بالصبر ، والتعقل كجسر لعبور المحنة واستعادة التوازن (جـ ١ ص ١٥٦ ، ١٦٧ مثلا) . وقد يفعل العكس ، فيدخل من (المنفى) إلى (الغزل) فى المحبوبة البعيدة التى تستثير الذكرى وأماكنها (المنيل ، الفسطاط ، حلوان...الخ) . كما فى قصيدته «التشوق إلى مصر» (جـ١ ، ص ١٧٢ ، ١٧٧ ، ١٧٩) . وتأتى تبعا لذلك (دائرة المنفى الوطن) التى تتكرر قيمتها باستمرار فى شكل ثنائية ضدية تقابلية ، تحوى المفارقة بين (الوطن / المكان / الحب) و ≠ (المنفى / الزمان / الحرمان) وهنا ، يستهدى الشاعر وطنه

(تراثه) ومكانه (ذكرياته) وحبه لـ (الزوج ، الولد ، الأبنة ، الأب ، الأم ، المعشوقة ، الصديق الوفى ، ...الخ) وهو ما يمثل (الطاقة الإنسانية) . يستعدى كل هذا ضد (الحرمان) وما يترتب عليه من مشاعر (الفقد) ، (العزلة) ، (الاغتراب) ، ولهذا يستدعى الشاعر فى قصائد المنفى (الطيف) ، و (الخيال) ، ويقيم (الحوار) و (النجوى) وهى إحدى خصائص شعر المنفى لديه .

وتتسرب – من ثم – إلى هذه القصائد ، تقاليد خاصة من الشعر العربى القديم تساعده فى تشكيل هذا الاستدعاء على المستوى الفنى ، فنراه يذكر «الترحل» و «الشوق» ويخاطب «الخليل» و «الخليلين» و «الأماكن» داعيًا لها بالسقيا (كما فى جـ١ ، ص ١٧٦) كما يتوارد ويتلازم عنده «الماء» و «المطر» و «الدمع» وحالة «البكاء» و «الدعاء» فى هذه القصيدة . الأمر الذى يكشف عن العلاقة النفسية القائمة بين مظاهر «الطبيعة» ، «المطر» ومظهر «البكاء» الإنسانى «الدمع» وعلاقتها «بالسقيا والدعاء» وهو أمر آخر ، يكشف عن الأبعاد الأسطورية فى هذه الظاهرة الشعرية لهذا يرتبط المكان والزمان والإنسان لدى الشاعر فى عدة ظواهر فنية ، تكشف عن دلالة نفسية ، كما تكشف عن موروث الشاعر من القصيدة العربية القديمة وتقنياتها ، فقصيدته التى يقول فيها عن وطنه :

– ملاعب لهـــو ، طالما سرت بينها ∴ على أثر اللـذاذات فى عيشة رغـــد
اذا ذكرتها النفس سالــت من الأسى ∴ مع الدمـــع ، حتى لا تنهنــه بالرد
فيا منــزلا رقرقــت مـــاء شبيبتى ∴ بأفنـــانه بين الأراكـــة والرنـــد
سرت سحراً ، فاستقبلتك يد الصـــبا ∴ بأنفاسهـــا ، وانشق فجرك بالحمد
وزر عليـك الأفق طـــوق غمـــامة ∴ خضبية كف البرق حنـــانه الرعـــد
فلست بناس ليلـــة سلفت لنــــا ∴ براديه ، والدنيـا تفر بمـــا تسدى
(جـ١ ، ص ١٧٦)

وهى مقولات تردنا إلى ما نجده فى القصيدة العربية وهى تربط بين (الرحلة) و (ترك الديار) و(طلب السقيا) و (العودة) و (البكاء) والطلل ، واستدعاء الأماكن والأطياف والخيالات ، من أجل قهر «الاغتراب» ونفى «الفقد» والتواصل مع الآخر ، ومع مظاهر الطبيعة إلى الحد الذى يربط فيه الشاعر «بين حيلولة المجتمع بينه وبين حبيبته ، وعجز هذا

المجتمع عن منح الاتصال ـ عن طريق الفن ـ مؤذناً بقدرة الفن على الإمساك بالطبيعة حفظاً لها من المنون»[7] والفناء ، كما يمكنه الإمساك بمن يحب وما يحب ، رغم البعد الزماني والمكاني .

ولا ينفصل هذا الأمر عن مقدمة القصيدة ، ومطلعها أو مفتتحها الذى يكشف عن هذه الأبعاد النفسية لكل عناصر الذكرى الشعرية المشار إليها هنا . ولابد أن نشير هنا إلى أن الأمر لا يقف فى حالة البارودى عند مطلع القصيدة أو مقدمتها ، بل يبث البارودى هذه العناصر خلال قصيدته كلها ، لتقوم بالوظيفة الفنية والإجتماعية والدلالية ، وهى الدلالات والوظائف نفسها التى نجدها فى شعر المنفى لدى شعراء الإحياء جميعا ، عند «الطهطاوى» و«البارودى» و«شوقى» بخاصة .

وصلة هذه العناصر التقنية ، ببقية دلالات القصيدة واضحة فهو ، ربما يبدأ بها ، وربما ينهى بها ، وربما بثها متفرقة متداخلة ، «وإنما التصور المعقول أن الشاعر ، قبل أن يبدأ فى انشاء القصيدة ، تكون قد تجمعت فى نفسه كل المشاعر والانفعالات المرتبطة بالموضوع وحين يبدأ فى الإنشاء قد يختار تقليداً معينا كالغزل أو الشكوى ، ليجعله تمهيداً للدخول فى الموضوع ، ولكن هذا التمهيد لا يعقل أن ينفصل عن مشاعره ...»[8] . فهو يفكر فى النص ، وموضوعه وصوره ، ثم يصوغ هذا كله ، مستعيناً بثقافته ، وواقعه، وتراثه ، وذاته المعانية . ولهذا يمكن أن نصل من خلال هذه العناصر الفردية إلى دلالات عامة تفهم دور هذه العناصر المتوارثة فى شعر المنفى ، وسوف نصل فى النهاية إلى دلالتها الاجتماعية والتاريخية ، و (هذا يعنى القول ، آخر الأمر ، أن الدراسة من الداخل ، لعلم الدلالة ، يجب أن تفضى بنا إلى الوجود التاريخى لمجموعة خاصة فعلا، هى مصدر هذا العمل . أما تفسير أو تعليل «الظاهرة الأدبية» بحياة جيل ما ، على مستوى المجتمع الشامل - وهو تفسير ذائع ، فإنه شديد الغموض ، وقليل الدقة ، وقد كتب لوسيان جولدمان فى كتابه «الإله الخفى» أنه كلما تعلق الأمر بالبحث عن بنية تحتية لفلسفة ما ـ بل إلى طبقة إجتماعية ، وما لها من علاقات مع المجتمع»[9] ونجدها فى حالة البارودى (وشوقى بعد ذلك) دلالة على التواصل مع الذات الفردية والتراثية / القومية من أجل الصمود ضد (الآخر) المسبب (للمفارقة و (النفى و (تغريب الذات) عن (واقعها) وسياقها (الحضارى) .

ونصل بالتالى إلى طبقة اجتماعية ذات مصالح فى الاستعانة بالتراث، والتاكيد على تمايزه ، والحوار معه ، لأنه يمثل لها ركيزة ومبرراً (للحكم فى حالة السلطة) ، و (لتملك الشعر فى حالة الشاعر) ومن هنا ، يكون الشاعر ضد الذوبان فى (الغريب) و (الآخر) .

ويلفت النظر هنا ، حديث البارودى الدائم عن «القصيدة» و «الشعر» و «الكلم» لأنها تمثل لديه ، التمايز ونفى الغربة ، كما تمثل له تعويضاً نفسياً لحالة الفقد والنزول عن مكانته السامية فى المجتمع . ولعل فى هذا الأمر ، ما يفسر حوار البارودى الدائم مع «السيف» لأنه مستلب مفقود . و «القصيدة» «كواقع يملكه» . وتتحول «المفارقة» هنا إلى «مقارنة» بين حالى الحرب والإنشاد الشعرى ، وهو القائل فى هذا السياق ثنائى الدلالة :

– فإن (صلت) فدانى الكمى بنفسه ∴ وإن (قلت) لبـــانى الوليد من المهد../..
كذلك إنى (قـــائل) ثم (فاعـــل) ∴ لمعالى ، وغـيرى قد ينير ولا يسدى
(جـ ٠ ، ص ١٧٨ ، ١٧٩)

ويراعى فى ذلك ، فخره ، بالفروسية والشعر فيما بعد كما فى (جـ١ ، ص ٢٠٦) على سبيل المثال .

(٣)

وتشكل ثناية (القول ≠ الفعل) فى شعر المنفى عند البارودى وجها من وجوه «المفارقة» التى تنتهى ببيان «الضحية» الأخلاقية ، حيث يبدو الشاعر «ضحية عصر» و «مجتمع» فى آن واحد . وتقف محاولة سد الثغرة بين طرفى المفارقة أو بين أطرافها وعناصرها بالتقريب بين القول والفعل ، بجعل القول فعلا ، ضد من يقولون ولا يفعلون ، ويكذبون ويزيفون الحقائق .

ويفجر هذه المفارقة ، أن الوضيع يسود ، ووغده يملك ، وثعال الوطن تدرك الثأر ، والأسود تنام ، والظالم يجمد علنا بلا مقاومة ، وأقواله دالة على ذلك فى أماكن متفرقة ، يقول فيها :

– أبى الدهر إلا أن يسود «وضيعه» ∴ ويملك أعنـــاق المطـالب «وغده»
تداعت لدرك الثـــأر فينا «ثعـــاله» ∴ ونامت على طـول الوتيرة «أسده»
(جـ١ ، ص ١١٥)

– وأقتل داء ، رؤيــة العيـن ظـالما ∴ يسئ ، ويتلى فى المحـافل حمده
(جـ١ ، ص١١٦) و (انظر ص ١٩٩ ، ٢١٦)

وهذا ، ما جعله يلوذ بنسبه ، مثلما يلوذ بمكارم الأخلاق ، فى طلب المجد المؤثل حتى إن وقفت ضده ، ظروف الزمان والمكان والمقادير ، متوسلا بالعقل فى سبيل تحقيق هذا المجد ، ونجده نموذجاً لهذا اللوذان فى قوله :

وحسب الفتى مجداً إذا طـالب العلا ∴ بما كان أوصاه ، أبـــوه وجده /...
قلـــوب الرجـــال المستبـــدة أكله ∴ وفيض الدمـــاء المستهلة ورده ...
فإما حيـاة مثـــل ما تشتـهى العلا ∴ وإما ردى يشفى من الداء وقده
(جـ١ ، ص١١٧-١١٩)

ونستطيع أن نقول من هنا : إن البارودى يتحرك من فرضية مثالية ، متوارثة عبر الشعر ، وعبر الأسلاف ، تضع «القيمة الأخلاقية» فوق كل شئ فى الحياة . لأنها آنذاك

تساوى «الحياة» ، ونقيضها «الموت» وبالتالى ، فكل شئ (من تضحية ، وفداء ، وإيثار ونخوة ... الخ) يقربه منها ، يقربه من جوهر (الحياة / السعادة / الخير) وكل شئ (من خوف ، ومسكنة ، وضعف) يقربه من (الموت / الشقاء / الشر) .

ويقف الشاعر بين طرفى المفارقة فى منفاه ، متغنياً بأمجاده ، صابراً على بلواه، آملاً فى حل شريف لمنفاه ، غير نادم على ما فعل ، معرضاً بغيره ممن لم يضحوا فى سبيل هذه (القيمة الاخلاقية) المثالية ، المجردة ، التى تعلو فوق الأفراد ، وفوق الزمان ، وفوق المكان ، وإن كانت تأخذ منها جميعاً بطرف نسبى ، يحولها إلى واقع ملموس ، وحقيقة سلوكية ، قادرة على الفعل والتغيير والثورة .

وهنا تكمن المفارقة التى ولدت كل قصائد المنفى لدى البارودى وجعلت تنبذب موقفه ثباتا ، حتى النهاية ، رغم الغربة (ومشتقاتها) وعذاباتها ، وفيها :

– لا صـــاحب إن شكوت حالى ∴ يرثى ، ولا سامــــع يرد

(جـ١ ، ص ١٧٩)

وتتجاور ثنائية (القول ≠ الفعل) فى قصائد المنفى عند البارودى ، ولا تلتحم هذه الثنائية ، ويحل بعضها محل بعض ، إلا فى موضع الفخر ، والموازنة . وهذا ما يعطى القصيدة صفات من صفات السيف ، ويعطى القول صفات من صفات الفعل ، إلى حد التطابق فى بعض السياقات ، كالسياق السابق ، وفي هذه الحالة ، يتحول (التجاور) إلى (تداخل) إلى (تطابق) .

لذلك يحاول أن يقف موقفاً وسطاً ، لأن الوصول إلى الكمال صعب ، لهذا يقول :

– كن متـــوسطاً فى كل حـــال ∴ لتـــأمن ما تخـــاف من العنـــاد

(جـ١ ، ص ٢١١)

ثم يقول :

– وكن وسطاً لا مشرئباً إلى السها ∴ ولا قانعـــاً يبغى التزلف بالصغـــر

(جـ٢ ، ص ١٣)

وهو قرار يتفق مع رؤية الشيخ بعد ما كبر فى المنفى ، كما تتفق مع الحديث الشريف «خير الأمور الوسط» . لأن الكمال يحتاج إلى «جهد» ، لا يستطيعه فرد منفى :

- فاسع لـمـا شئت غـيـر متئـد ∴ فلن يحـوز الكمـال متـئـد
(جـ ١ ، ص ٢٠٨)

ثم نراه فى سياق آخر ، يبدى يأساً من بذل الجهد ، ويرى الحل فى أن تعتمد على (الله) الهادى ، صاحب حكمة القضاء : يقول

فدع ما مضى ، واصبر على (حكمة القضا) فليس ينال (المرء) ما فات (بالجهد)
- ولا تلتمس من غـيـر مـولاك هـاديـاً ∴ اذا الله لم يهد العباد ، فمن يهدى ؟
(جـ١ ، ص ٢٠٢)

فالفعل إذن من الله – فى النهاية – وهو المنتصر – فى النهاية ، ووسيطه الزمان فى المكان ، ليحصل الإنسان من جدلهما على سياقه الحياتى .

وتدفع بنا هذه النقطة من البحث إلى اشكالية (الزمن) إذ وصل (البارودى) فى شعر المنفى ، إلى تعامل خاص مع الزمن بتسمياته الكثيرة والمتنوعة ، الزمن ، الدهر ، الزمان ، دورة الفلك ، الماضى ، الأيام ، الآتى ، الآنى إلى غير ذلك من تسميات مباشرة، أو كنائية ، مثل تسمية الزمن بما له أول وآخر ، كما فى قوله :

- فعما قريب ينتـهى (الأمر) كـلـه ∴ فمـا أول إلا ويتلـوه آخـر
(جـ١ ص ٧٣)

والزمن لدى البارودى ، زمن مستقيم ، ودائرى فى الوقت نفسه . لأنه مؤمن بأن له أول وآخر ، وهو أيضاً مؤمن بعودة لحظات الصفاء والسعادة – قبل المنفى – إلى ما كانت عليه . ولذلك يأتى الزمن المستقيم لديه مفارقاً للواقع ، مجرداً ، ومكتوباً سلفاً ، ومرتبطاً بدورة الفلك ، وبالقضاء والقدر الذى يحرك كل شئ على هذه الأرض . وهو لذلك زمن مطلق ، عام . تكمن وراءه الرؤية الدينية المتوارثة التى تجعل الزمن مخلوقاً لله ، يصرفه كيف يشاء ، ويكتب فيه ما يشاء على عباده . مما يضطر الإنسان إلى الصبر ، وكبح التمرد . ومعظم سياقات الزمن فى ديوان البارودى بعامة ، وفى شعر المنفى بخاصة ، تجعله الزمن المستقيم القاهر الذى يستدرج الإنسان حتماً إلى الفناء :

- والدهر مدرجة الخطوب ، فمن يعش ∴ يهرم ومن يهرم ، يعث فيه البلى
(جـ١ ، ص ٢٧)

ويتضح هنا ، سوء النية القائم بين الزمن والشاعر ، الأمر الذى يظهر عداوته له ، ويحـذر منه باستمرار ، لأنه دهر ماكر يستدرج النــاس إلى الهلاك ، والنــاس يحملون صفاته فى الوقت نفسه :

- كذلك الدهـــــر ملاق خــــــلوب ∴ يغر أخـــا الطـماعة بالكـــــذاب

- فلا تركــن إليـــــه ، فكــل شئ ∴ تراه بـــه يئـــــــول إلى ذهـــــاب

(جـ١ ، ص ٣٩)

ومن هنا ، كان الماضى جميلاً على عدة مستويات فى شعر المنفى عنده ، فهو أيام الشباب والصبا على المستوى النفسى ، وهو أيام سلطته وجاهه على المستوى الإجتماعى ، وهو أيام الازدهار العربية قبل خضوع العرب والمسلمين لمتاهة المماليك والعثمانيين ، على المستوى التاريخى .

الأمر الذى يجعل الدهر فاجعاً ، قاسياً : حين يأخذ الغالين عليه : الولد ، الابنة ، الأم ، الزوجة ، فنسمعه يقول :

- يادهر فيم فجعتنى ، بحليلــــة ؟ ∴ كانت خلاصـــة عــدتى وعتـــادى

(جـ١ ، ص ١٥٨)

ولهذا يلخص البارودى ، موقفه من الزمن وتجلياته وأسمائه بقوله :

- لو سوى الدهر رام غبنى ، لأصبحـ ∴ ـت مشيحاً بالفصل فوق سمند

لست أقـــوى على الزمــان ، وإن كنـ ∴ ـت أفـل العــدا بقـــوة زندى

(جـ١ ، ص ١٨٤)

ويقف الدهر إذن فى تناقض مع الإنسان ، فهو يريد شيئاً ، والدهر يريد شيئاً آخر ، وما يريده الدهر هو الغالب ، وهذا ما يدعو المتتبع لشعر البـارودى ، إلى فهم المطابقة بين (الله) و (الدهر) و (الزمن المطلق) و (القضاء والقدر) فى القدرة على الفعل بلا مراجع ، وهو فى الوقت نفسه دهر مهلك :

وكيف يصون الدهر مهجة عاقـــل ∴ وقد أهلك الحيين : عـــاداً وجرهما

(جـ٣ ، ص ٤٠٧)

وهذا الدهرُ الذى أهلك عادا (الأولى ، والثانية) تجرهما ، هو هذا الدهر القرآنى الذى أهلك عادا وثمودا ثم جرهما ، دون أن يراجعه أحد ، وبعد أن ظلموا أنفسهم . فإذا كان الله هو الذى أهلك هذه الأقوام ، عرفنا أن الدهر والزمن (وما فى دلالاتهما) تأخذ فى حسابها هذه المطابقة آنفة الذكر مع ملاحظة ، أنه حينما يعطى للزمن أو للدهر صفات سلبية أو شريرة ، فهويقصد الزمان المجرد ، المطلق . أما حينما يعطيه صفات القدرة والقهر فهو ينطلق نحوهذه المطابقة السابقة . لأنه يعى - دائماً - أن هذا الزمان المطلق المجرد ينتهى ، كما ينتهى الزمان المستقيم ، أو الزمان القرآنى ، بيوم الحشر الذى يجمع الأضداد فى نهاية الزمن حين يلقى المرء ربه : يقول فى رثاء والدته :

- عليك سلام لا لقـــــاء بعده ∴ إلى الحشر إذ يلـقى الأخــير المقدما

(جـ٣ ، ص ٤١٣)

ولهذا يأتى شعر الحكمة ، وشعر الزهد وشعر الرثاء ، وشعر الحديث عن تقلبات الزمان ، فى الزمن الماضى ، متجاوباً مع بنية الماضى التليد ، واللذيذ فى حياته هو وفى حياة أمته ووطنه .

ويتداخل الزمان والدهر والأيام مع فكرة الأبدية أحياناً ، كما يتداخل مع فكرة اليوم والآن فى أحيان أخرى . فهو زمان غائى ، ولا منتهى فى آن ، وهو زمان طيب (فى أوقات) وشرير فى أوقات أخرى .

لذلك يسيطر على مفهوم الزمان فى شعر المنفى لدى البارودى - وفى بقية الديوان - المفهوم المأساوى العام . فالإحياء هنا ليس مجرد عودة إلى الماضى ، بل هو منهج للتعامل مع الذات والتاريخ ، ببعديهما : الزمن النفسى ، والزمن الفيزيقى .

وهناك أيضاً الزمان الجزئى ، النسبى ، الخاص ، الذى يأتى لدى البارودى فى شعر المنفى ، معبراً عنه بالليل ، والنهار ، واليوم ويبدو - هنا مفارقة جديدة فى شعر المنفى بين اليوم من ناحية والأمس ، والغد من ناحية أخرى فيقع اليوم بين متناقضين (الأمس ≠ اليوم ≠ غدا) .

ويرتبط الزمـان (الزمن / الدهر) النسبى ، الخاص ، بالزمن المقاس خلال يوم

وليلة ، كما يرتبط «بالذكرى» سواء أكانت ذكرى (الأمس) أو ذكرى (بعد الموت / المستقبل) ويتكون (الخلود) من هذه الوحدات الصغيرة وهى تتجه للمستقبل . وتتكون ثنائية جديدة بين (الخلود) ≠ (الفناء) التى تنطبق على الفرد والجماعة والدول على السواء .

ومن هذا التناقض يظهر الصراع بين الإنسان والزمن ، ليكشف الإنسان الحكمة والعظة من حوادث الزمان وتعاقب الليل والنهار ، وتقلب الحياة بين الشقاء والسعادة ، وتظهر المفارقة هنا بين (قوة الإنسان) و (قوة القدر) وتصبح النتيجة كما يصفها البارودى :

- حياة المرء فى الدنيا خيال ∴ وعاقبــة الأمــور إلى نفــاد

فطوبى لامرئ غلبت هــواه ∴ بصيرته فبــات على رشــاد

(جـ١ ، ص ٢١٢)

ولأن حياة المرء خيال ، وعاقبة الحياة إلى فناء ، فلابد من أعمال البصيرة ، والترشد بالعقل ، لأنه وسيلة التوازن ومعرفة الحقائق ، إذ :

- لو كــان للمرء عقــل يستدل به ∴ على الحقيقــة ، لم يعقب على أحد

(جـ١ ، ص ٢١٠)

وتعرف هذه الحقيقة كما يروى البارودى بالعقل والبصيرة كأداتين للمعرفة ، يكشفان عن سبب التضاد ، والتجاور والتعاقب بين طرفيه «إنه التضاد يواجه فيه الليل النهار ... حيث يتجاور النقيضان فى الآن ، تجاور الخير والشر فى الإنسان ، أو تجاور الموت والحياة فى الكون ، ولكن يتم التركيز على مستوى التعاقب ، فيتكرر النقيضان متتابعين عبر الزمن ، كأنهما مظهر آخر لتكرار حركة الكون التى تخضع لناموس الدور»(١٠) ويتجلى ذلك عى المستوى الصياغى الشعرى بكثرة ورود : التضاد ، والمقابلة والطباق ، كما يتجلى ضرب المثل ، وترميز العالم ، حين يتوازى الليل والظلام مع الظلم والضيق ، والنهار والسطوع مع ظهور الحق ، وكما يتجلى النور ضد الظلام ، يتجلى العدل ضد الظلم على سبيل المثال يقول فى شعر المنفى :

- لعل بلجــة نــور يستضاء بهــا ∴ بعد الظلام الذى عمت دياجــره

(جـ٢ ، ص ١١٢)

وهنا يبدو المنفى ظلمة ، والغربة ظلمة تحتاج إلى نور يستضيء به الشاعر ، لذا يقول لشكيب ارسلان :

- أصبحت بعدك في ديـاجر غـربة ∴ ما للصبـاح بليلهـا من مطلـع
(جـ٢ ، ص ٢١١)

وعلى الرغم من سطوة (الزمان / الدهر / الحوادث) يخبو المكان ، فلا يظهر إلا في القليل جدا من السياقات ، ولا يذكر المكان إلا مرتبطا بزمان الأنس والشباب ، أو أماكن البطولة التي شهدت ذكرياته الحربية ، أو أماكن المنفى في صيغتي الوصف ، والموازنة . ومن ثم يتحول المكان في شعر المنفى عند البارودي إلى مجرد مكان ، أو إلى وعاء ثابت لعمل الدهر ، والشباب والمنفى في آن واحد .

من تقابل النور ≠ الظلام ، وسكون المكان ≠ وحركة الزمان ، نرى قصائد المنفى عند البارودي تحتفي بالقمر ، والنجوم ، والشهب ، الثريا ، ليثقب في الليل ثغرة ضوء ، وليثقب في المكان تواصلاً مع الزمان ، وليثقب الغربة والانقطاع في المنفى ، بأنيس متعال ينفي المنفى : يقول من شعر المنفىَ واصفاً حاله في «سرنديب» :

لا في «سرنديب» لي خل ألوذ به ∴ ولا أنيس سـوى همي وإطراقـي /
أبيت أرعى نجوم الليل مرتفقـا ∴ في قنة عـز مرقـاها على الراقـي
تقلدت من جمان الشهب منطقـة ∴ معقـودة بوشاح غـير مقـلاق
كأن نجم الثريا ، وهو مضطرب ∴ دون الهلال سراج لاح في طـاق /
ياروضة النيل لا مستك بائقـة ∴ ولا عدتـك سمـاء ذات أغـداق
(جـ٢ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦)

وواضح جدا النقلة المفاجئة من الحديث عن الخل ، والهموم إلى نجوم الليل وجمان الشهب ، ونجم الثريا ، والهلال ، إلى الحديث عن (المكان) البعيد (الوطن) روضة (النيل) . مما يعني أن الزمان هو القادر على قهر المكان ، فالنجم ينفي الليل ، وينفي الغربة ، ويجلب النهار والوطن . ويكون المنفى إذن إنقطاعاً مؤقتاً عن تتابع الزمن وتواصله . ونسأل هنا : هل نستطيع أن نحس أن «التجنيس» كنوع بلاغي حينما يتداخل مع الطباق

وغيره من وسائط المقابلة ، محاولة لنفى التضاد بالتشابه الصوتى رغم اختلاف الدلالة . وهل نستطيع أن نرد الكناية إلى السبب نفسه ؟! ليقضى على قلق الشاعر .

ونشير هنا إلى أن أهمية الزمن ، فى هذا السياق ، وأهمية الماضى والمستقبل فى مواجهة الحاضر ، وأهمية كل هذا الزمان فى مواجهة المكان «سرعان ما توصلنا إلى الاعتراف فى الواقع بأن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلى إلى الحاضر . فلا يمكن إحياء الماضى إلا بتقيده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة ... فلا ذكريات دون هذا الزلزال الزمنى ، بدون هذا الشعور الحيوى ، حتى فى هذا الماضى الذى نعتقده ممتلئا ، فان الذكر السرد ، المساورة ، تعيد وضع الفراغ فى الأزمنة غير الفاعلة . إننا حين نتذكر ، بلا انقطاع ، إنما نخلط الزمان غير المجدى وغير الفعال بالزمان الذى أفاد وأعطى ... عندئذ نعلم أن الزمان هو الذى يأخذ وهو الذى يعطى ...»[11] وهو ما رأيناه فى مفهوم الزمان والدهر وعلاقة الإنسان بهما فى شعر المنفى فى ديوان البارودى . بل هو ما رآه الاحيائيون حين انطلقوا من واقع يريد النهوض ، ووصلوه مع ماض كان ناهضا .

وفى النهاية ، نرى كما يرى المتفلسفون أن : «الزمان والمكان ... صورتان قبليتان أو شرطان للمعرفة مثلما هما ... إطاران للوجود . والمعرفة والوجود ... هما فى خاتمة المطاف المحوران النهائيان اللذان لابد أن يدور حول أحدهما أى جهد بشرى»[12] . داخل البنية الاجتماعية والثقافية والفنية للمجتمع أو للفرد .

ويقاوم البارودى هذا الزمن بالشعر أيضاً ، فهو زمن ثان ، زمن يبقى ، فى مواجهة زمن ضائع . فشعره ريحانة العصر ، أقوى من الشعر فى عصر الكلام العباسى ، وشعره يتغلب على (المنفى) (المكان) فيسير فى كل أرض ، ويتغلب على الزمان فينتشر فى كل (زمان) حتى يقهر الموت ، ويحظى بالخلود - حتى - بعد أن يموت الشاعر ، تعيش قصائده ذكرى ثانية ، وعمر آخر له ، فيمتد عمره .

ولا تعجبن من منطقى أن تأرجت ∴ به كل أرض ، فهو ريحانة العصر
سيذكر بالشعر من لـم يلاقـنى ∴ وذكر الفتى بعد الممـات من العمر
(جـ٢ ، ص١٦)

فلو كنت فى عصر الكلام الذى انقضى ∴ لبـــاء بفضلى جـرول وجرير
فيمـــا ربمـــا أخلـــى من السبق أول ∴ وبذ الجيـــاد السابقـــات أخير

(جـ ٢ ، ص ٣)

وهكذا ، يتوازى «الفعل» «الزمن» «القصيدة» مما يرجعنا إلى ماقلناه سابقا عن توازى القول والفعل فى القول والفعل عند البارودى وتوحدهما . ومن ثم تكون (القصيدة الفعل) مدخلا لقهر الثانية (القول ≠ الفعل) أو (القصيدة ≠ السيف) أو (الانسان ≠ الدهر) . فيمكن – لنا – أن نقول : (القصيدة / السيف / الدهر) .

ولكن البـــارودى – بعد ذلك – يرد شعره إلى «مكارم الأخلاق» فيجعله ديوان أخلاق، فـيرتد بـــه ثانيـــة ، إلى المـبرر الاخـــلاقى ، الذى يتلخـــص فى (الشاعر الحكيـم) و (قصيدة مكارم الاخلاق) . الأمر الذى يصل شعره ، بتراث العربى والإسلامى ، ويجعله – بحق – إحيائيا .

ونرى فى نهاية هذه الوحدة ، أن البارودى قد دافع عن نفسه بالقصيدة ، ودافع ضد الزمن ، دفاعا سلبيا ، ولهذا تظهر الأنا المتقوقعة على نفسها ، وهى تحاول السمو فوق الواقع ، بالشعر أيضا لتخرج من عزلتها ومنفاها . ويظهر مصير الإنسان ، محاولة لنفى سوء الزمن ، وسوء الناس ، بجمال الماضى المستعاد ، والعظة المستفادة منه ، وهذا هو وعى البارودى بذاته ، بأناه ، فى مواجهة قهر الزمان والمكان ، لتصل – بوعيها – إلى الحرية والفكاك ، كما كانت قبل المنفى .

(٤)

وتظل فكرة «الرجاء» تخايل البارودي خلال شعر المنفى ، لهذا نراها مرتبطة بفكرة (الحظ) ، و (الجد) ، ونجد فكرة الحظ أو الجد مفردة ، لتدل على مطلق الدلالة ، أما إن حددها بصفة فهو يخصصها ، فهو يقول : (وتنهض بالمرء الجدود العواثر) فى قصيدته (جـ٢ ، ص ٦٧) وكثيراً ، ما يبعد الحظ عنه ، ويغلب نصيبه العاثر منه عليه ، مما يضطره إلى الإحساس بدوام المنفى وثقل الزمان على قلبه ، وضيق المكان على جسده ، وتسلط المقادير عليه ، وهى - فى الوقت نفسه - التي تملك الإفراج عنه ، فيعود إلى (الرجاء) بالتصبر والتهوين من شأن المنفى .

ويتحول كل شئ إلى خراب لهذه الأسباب السابقة كلها ، وتتحول الحقائق الملموسة إلى خيال ، فالدنيا وما فيها خيال ، والدهر القادر خيال ، ويتحول الحبيب أيضا إلى خيال ، لأن المنفى قد حول كل سلطانه إلى خيال وأثر باهت ، وحكاية تروى : لذا نسمعه يقول عن الدنيا وحياة المرء فيها :

- إنما الدنيا خيال ، عــارض ∴ قلمــا يبقى وأخبــار تقص
(جـ٢ ، ص ١٥٠)

- إنما الدنيــا خيــال ∴ باطــل ســوف يفــوت
(جـ١ ، ص ٨٠)

والدهر الذى دوخ الشاعر يتحول خيالاً كرد فعل معاكس له ، بل إلى ظل :

- فما الدهر إلا خيـال ، سرى ∴ وظل ، إذا ما سجـا تقلصــا
(جـ٢ ، ص ١٥٤)

وتشير هذه السياقات إلى إحساس (عبثى) بجدوى أى شئ لدى الشاعر ، وتدل فى الوقت نفسه على موقفه النفسى المتأجج والمشحون ضد كل شئ ، وعلى الرغم من دلالات (الخيال) السلبية العبثية هنا ، تظهر دلالات أخرى للخيال وما فى معناه . إذ تتكرر فى لغة البارودى (معجمه) مفردات : الخيال ، والتخيل ، والصورة ومشتقاتها من تمثال ، وصنم ووثن ... إلخ . ويتحول الخيال هنا إلى رابط عضوى ، ونفسى ، وفنى يربط الشاعر بالزمان وبالمكان وبالإنسان بعد ما تحول إلى أداة قطع فى السياقات المتشائمة .

فيتحول (الخيال) إلى هذا (الرجاء) ، فبعد أن أقر بأن :

- حياة المرء فى الدنيا خيـــال ∴ وعاقبـــة الأمــــور إلى نفـــاد
(جـ ١ ، ص ٢١٢)

نسمعه فى سياق آخر يدلى بعكس الدلالة عن صلة الخيال بالواقع ، يقول :

- صلة الخيال على البعاد لقاء ∴ لـو كـان يملك عـينى الاغفـــاء
(جـ ١ ، ص ١٠)

وهى الصلة النفسية التى فسرها فى قصيدة من قصائد المنفى قائلا :

- فيا بعد ما بينى ، وبين أحبتى ∴ ويا قرب ما التفت عليـه الضمائر!
(جـ ٢ ، ص ٦٥)

ويلعب الخيال عنده الدور الذى لعبته الأطلال والدمن - الذى أشرنا إليه فى بداية هذا الفصل - فإن إدراك الشاعر لهذه المفردات ، لا تقف عند كونها مفردات مستدعاة من الشعر العربى القديم ، إنما نحن أمام تشكيل لواقع خارجى ، ولواقع داخلى ، أو نحن أمام حوار مع الخارج ، ومناجاة مع الداخل ، يجمع بينهما (الخيال / النفس / الفقد / رغبة التواصل) . وهنا تتحول هذه المفردات إلى تقنيات ، ووسائط فنية ، تشكل صورة شعرية من ناحية وتستدعى موروثات شعرية من ناحية أخرى ، وتقيم علاقة بين واقع الشاعر وحلمه ، بل تفعل معه مثلما كانت تفعل مع الشاعر العربى القديم «مع احتمال أن يكون الطيف رمزا إلى الشاعر نفسه» ... فى ... المقدمة الطللية يتوحد عالما الشاعر الخارجى ، الذى تمثل الأطلال نفسها ، وعالمه الداخلى الذى ترمز إليه صورة الطيف والخيال...»(١٣) .

وندرك ، فى هذا السياق ، أن البارودى قد استخدم صورة الخيال - على الوظائف التى أشرنا إليها - ولم يستخدم الخمر فى هذه السياقات ، وهى الخمر التى نجدها فى التراث الشعرى العربى وسيطة بين العالمين الداخلى والخارجى لدى الشاعر ، أو وسيلة للمعراج لدى المتصوفة من الشعراء . وهذا حنين واضح لقيم النبالة والفروسية المتطهرة لدى البارودى . لأنه لم يذكر الخمر إلا فى سياقات الشباب وأيامه وانسه مع المعشوقة ، وفى أماكن اللهو البرئ فى بلاده ، ولهذا ، اختلف فجاء الطيف والخيال وما فى معناهما

ليتحولا إلى هذه الوسائط وهى مرتبطة بالمنفى ثم بالشيب ، ثم بالضعف والتصبر على الفقد والبعاد .

ولكننا نذكر أن البارودى ، فى هذه السياقات ، قد جعل الشعر كله لمحة من لمحات الخيال والخاطر فعنده «الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر ...» (مقدمة الديوان ، ص ٣) . ولكنه خيال لامع متصل بالفكر ، وليس خيالا «هولاميا» . والدخول إلى عالم الفكر بالخيال يدخلنا إلى الحرم الأخلاقى ، ونراه - أيضا - وهو يتبرأ من مطابقة دلالة الدهر على الله ، لأنه يحدد، بدلاله أرضية ، «فإنى إن ذكرت الدهر ، فإنما أقصد به العالم الأرضى لكونه فيه ، من قبيل ذكر الشئ باسم غيره لمجاورته إياه» (المقدمة ص ٦) . وهذا أمر يعود بنا مرة أخرى إلى تلك الروح الأخلاقية التى تغلف ديوان البارودى ، وإلى روح الحكمة بمفهومها الدينى والفلسفى ، التى يرجوها فى شعره، كغيره من شعراء العرب الكبار القدامى ، والإحيائيين ، وهو القائل معبرا عن ذلك ، رابطا - مرة أخرى - بين الأخلاق والفكر ، وكأننا فى دائرة (الشعر / الخيال / الفكر / الأخلاق / الفكر) بقوله :

- والشعر ديوان أخلاق يلـــوح به ∴ ما خطـــه الفكـر من بحث وتنقير

(جـ ٢ ، ص ١١٩)

(وانظر تفصيلات أخرى بديوانه جـ ٣ ، ص ١٧١)

بل يقـول فى مقــدمة للديـوان «لو لم يكن من حسنــات الشعر الحكــيم إلا تهذيب النفــوس ، وتدريب الأفــهام وتنبيه / الخــواطر ، إلى مكارم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية» (ص ٤) .

ويشدنا ما قاله البارودي ، فى هذه الوحدة من البحث ، عن تحديد دلالة الدهر ، والشعر ، كديوان أخلاق ، وعن كونه لمعة خيالية ، إلى مقولة «الصدق الأخلاقى» أو الصدق الحرفى المباشر ، الذى لا ينفى صدق الخيال أو المجاز ، ويشدنا أيضًا للقول بأن البارودى قد تابع الشعراء القدامى ، فى مسألة الصدق ، كما شايع النقاد القدامى فى نفس المقولة وهى المقولة المضادة (للكذب) من ناحية ، والمضادة (للتكلف) من ناحية أخرى . وكأنه يردد مقولة «ابن رشيق» (ت ٤٥٦ هـ) «وكان الكلام كله منثوراً ، فاحتاجت العرب إلى (الغناء بمكارم أخلاقها) وطيب أعرافها ، وذكر أيامها الصالحة و (أوطانها النازحة)

وفرسانها الأنجاد ، وسمحاتها الأجواد ،لتهز أنفسها إلى الكرم ، وتدل أبناءها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام ، فلما تم لهم وزنه ، سموه شعراً ، لأنهم شعروا به ، أى فطنوا »[14] . وكذلك فطن البارودى لماهية الشعر ووظيفته .

فهو يردد العبارات نفسها تقريباً ، ويتوخى أن تكون ماهية الشعر ووظيفته كما قال القدامى ، لأنه يحيى مقولاتهم ، وهو يردد بالفعل فى مقدمة ديوانه بيت (بقيلة الأكبر) الشاعر المسلم ، الذى يتابع المفهوم الإسلامى للشعر والأخلاق ، بقوله :

– وإن أشعــــر بيت أنت قائلـــه ∴ بيت يقـــال إذا أنشدته صدقـــا

(مقدمة ديوان البارودى ، ص ٧)

وهو هذا الصدق المرادف لثبات الشاعر عند رأيه ، فى مقولاته ، وهى صفة شعر الحكمة والتجربة . وهى مرادفة للتعبير العقلى عن الشئ أو الشعور ، ولا ضير فشعر زهير ، والشريف الرضى ، والمتنبى ، وأبى تمام من أكثر الأصوات التى نسمعها خلال قصائد المنفى عند البارودى ، سواء بالمعارضة الشعرية ، أو بتسرب روح الحكمة والفكر ، أو بتسرب بعض الصيغ اللغوية والشعرية .

ويربط البارودى بين هذه المقولة الأخلاقية (الصدق) وبين مقولة الصدق بمعناه النفسى ، الذى هو أن يكون الشعر صورة صادقة للشاعر ولحياته . وهى مقولة تقترب من مقولة (الطبع) التي هى ضد (التكلف) وإن كان طبع البارودى فى قصائد المنفى طبعاً تأملياً بوجه عام .

ونلمح المقولتين فى وصفه لشعر نفسه : بقوله :

إذا جاش (طبعى) فاض بالدر منطقى ∴ ولا عجب ، فالدر ينشأ فى البحر

تدبر (مقـالى) إن جهــلت (خليقــتى) ∴ لتعـرفنى ، والسيف يعرف بالأثر

(جـ ٢ ، ص ١٦)

وليس الأمر ببعيد فقد جمع البارودى بين خبرة تراثية ، وخبرة حياتية ، عميقة ومؤثرة . وقد ساعد المنفى ، على أن يكون الشعر هو المنفس الوحيد للشاعر ، فهو عوض عن الصديق ، وهو عوض عن السيف ، وهو عوض عن النفس التى تركها فى الوطن ، بل عوض عن الوطن ، وهو حلم الشاعر وعقله فى هذا المنفى وهذه الغربة .

ويستخدم البارودى للتعبير عن (الطبع) فعلاً مشتقًا منه حيث نجد المخيلة تطبع ، ليصبح الأمر (مصوراً) مما يعود بنا ثانية إلى علاقة الطبع (النفس) بالمخيلة (التخيل) والتصوير (الصورة) . ولكن الصورة - هنا - وهى نتاج الطبع والمخيلة ، هى الصورة الذهنية وليست الصورة الشعرية كما نجدها الآن فى النقد المعاصر . وقد تتطرق هذه الصورة البارودية مع التخيل إلى الصورة البلاغية كما فهمها النقد العربى القديم ، فى محاولة منه ، لتحويل المجرد إلى ملموس ومحسوس ، وفى غالب الأحيان إلى صورة بلاغية بصرية .

فهو يقول فى صورة حبيبه المقنع الذى انزلقت صورته على زجاجة العينين :

- (طبعته) فى لوح ألفؤاد (مخيلتى) ∴ بزجاجة العينين ، فهو (مصور)

(جـ ٢ ، ص ٥٦)

(وانظر جـ ٣ ، ص ٣٧٣ ، ٤٣١ لأمثلة أخرى)

ثم يكرر العملية نفسها فى قوله :

- كلما صورته نفسى لعينى ∴ قدح الشوق فى الفؤاد يزيد

(جـ ١ ، ص ١٨٢)

ثم نراه يقول :

إذا اعتورتها ذكرة (النفس) أبصرت ∴ لها (صورة) (تختال) فى صفحة (الفكر)

(جـ ٢ ، ص ٩)

ويعنى ذلك أن (الطبع / ذكرة النفس) تجرى عملية نفسية ، بلاغية ، عقلية تصور ما بها ، ووقع مفردات ، وعلاقات العالم عليها ، «وإذا كانت القوة المتخيلة ، هى القوة التى تتوسط ما بين الحس والعقل ، فمن البديهى ، أن يكون عملها متصلا بهذين الجانبين ، فتأخذ عن الحس معطياتها أو مادتها الخام ، وتعيد تشكيلها أو التأليف بينها، متأثرة بانفعالات الشاعر ، لكن فى رعاية العقل الذى يوجه مسار عملية التخيل ، ويضبطها ضبطاً يتناسب مع طبيعة المحاكاة ، باعتبارها تشكيلا للأشياء الموجودة فى الأعيان ، لا يخرج - فى النهاية - عن الممكن أو المحتمل بالضرورة» [١٥] . وهو ما فعله البارودى فى ديوانه كله ، وفى قصائد المنفى بشكل خاص ، فقد وضحت لديه فكرة المحاكاة كما فهمها أرسطو بخاصة ، أعنى المحاكاة مع تصرف واختيار المبدع وتدخله فى تركيب النتائج .

ولا شك فى أن هذه الهموم الخاصة ، وهذا التعبير الذاتى يتوجهان كلاهما إلى متلق ، بعد أن يكون الشاعر قد تلقى قبلهم قصيدته ، وربما تأخر المتلقى / الآخر في تلقى هذه القصيدة أو تلك ، ولكن الوظيفة التوصيلية ، تظل كامنة ، فى النص ، حتى تتفجر على يد المتلقى ، أو على يد القارئ متعدد القراءات ، فيرى فيها ما يراه الشاعر، أو ما لم يره لحظة إبداعه للنص .

ثم إن «الانتقــال الثابت بين الشعر والحياة الخاصة ، لا يتجلى وحسب فى الخاصية التواصلية القوية ، للأثر الشعرى ... ولكن يتجلى – أيضاً – فى اختراق الحوافز الأدبية ، اختراقاً عميقاً لحياته . فبجانب الاعتبارات حول النشؤ السيكولوجى الفردى ... فإن لدينا المسوغات الكافية ، لطرح مسألة وظيفتهـــا الإجتماعية»[١٦] . التى تكون في حــالة البارودى حمل الرسالة / الخطاب الاجتماعى لأهل وطنه مثلما يصور حياته الخاصة . ويجد مصطلح الصــدق هنا دلالتــة المزدوجة بحق ، فهو دال على الصدق الخلقى / والفنى على السواء .

وواضح أن تشكيل النص الشعرى عند البارودى ، يتواصل مع النص الشعرى القديم ، فما زالت تقنيات وتقاليد القصيدة العربية متواصلة لديه ، وهى تبدأ من تقليد وتقنية الصدق التى هى تكوين يسبق النص ، ويستخرج منه . وهى المقولة التى تسلمنا لمقولة الطبع فى العصر الحديث فللبارودى «أول الشعراء المطبوعين فى العصر الحديث ، ولعله أسبق ممن بعده فى قوة الطبع التى أبت لمقومات (الشخصية) إلا أن تظهر خلال قصائده بين قيود العرف وأوضاع المحاكاة»[١٧] ... التى أشرنا إليها فى الوحدة السابقة من البحث .

فهو شاعر ذو شخصية متميزة كما يصفه العقاد ، ثم هو كما يصفه – أستاذه صاحب الوسيلة الأدبية ، حسنين المرصفى – أن «هذا الأمير الجليل ، ذو الشرف الأصيل، (والطبع) البالغ نقاؤه ، والذهن المتناهى ذكاؤه ، محمود سامى البارودى ، لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية ، غير أنه لمـا بلغ سن التعقل ، وجد من (طبعه) ميلا إلى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستمع إلى بعض من له دراية ، وهو يقرأ بعض الدواوين، أو يقرأ بحضرته

حتى تصور فى برهة يسيرة هيآت التراكيب العربية ، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسب ما تقتضيه المعانى ، والتعلقات المختلفة، فصار يقرأ ، ولا يكاد يلحن ... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون (كلفة) ... ثم جاء من (صنعة) الشعراء اللائق بالأمراء ، وتميز عن شعر الشعراء ... [18] .
اللذين تتلمذ على دواوينهم .

ويفسر هذا ، كثرة المعارضات فى شعر المنفى عند البارودى ، وكثرة تضمين أبيات من الشعر العربى ، من مختلف عصوره ، دون قصد ، أو بقصد . كما أن طبعه الشعرى ، قد تكون من هذه الذائقة المدربة . وقد استوعب البارودى الهيآت والتراكيب العربية ، بنحوها ، وصرفها ، وعروضها ، دون معلم لنظرية هذه العلوم . ولهذا يتضح من ديوانه ، أنه كتب على مثال العرب القدماء ، ولكن عصمه من التقليد البليد ، هذا الطبع ، الذى خلق له شخصية واعية ، قادرة على أن تسلك طريقاً خاصاً ، وصفه العقاد ، بالابتكار . وسيتضح ذلك أكثر فى تحليل نموذج من شعر المنفى ، فى نهاية هذا الفصل .

والبارودى نفسه يصف ما وصفه «العقاد» و«المرصفى» به بقوله :

– أقول (بطبع) لست أحتاج بعـده ∴ إلى (المنهل المطروق) و(المنهج الوعر)
(جـ ٢ ، ص ١٦)

ثم أكد احتفاله بالقديم ، وتجاوزه فى آن ، عن طريق هذا الطبع ، بقوله :

– أشهرت جفنى لكم ، فى نظم قافية ∴ ما إن لها فى (قديم) الشعر من (مثل)
(جـ ٣ ، ص ٣٢ وما بعدها)

(وانظر فى هذا السياق ، ج١ ٣ ، ص ١٧٢ – ١٧٥ – ١٩٥ – ١٩٧ – ١٣٦ – ١٥٠) .

ثم انظر فى قوله :

– فانظر لقولى (تجد نفسى مصورة) ∴ فى صفحتيه ، (فقولى خط تمثالى)
(جـ ٣ ، ص ١١٤ – ١١٥)

لترى العلاقة بين (القول / الصورة /التمثال الشخصى)

لذلك استطاع الصراع بين (النفس / المصورة فى الشعر) وبين (الشعر القديم المتوارث) ان يقدم لنا الجديد المبتكر ، عن طريق ما كان يبذله البارودى من سهر وتعب فى صياغة القصائد التى يحاول فيها منهجاً خاصاً وطريقاً متميزاً .

فإذا ما تساءلنا عن «بنية القصيدة» عند البارودى فى شعر المنفى بخاصة ، وجدناها من حيث التركيب العام ، بنية تراثية ، كما وصفها هو فى سياق الفخر بها ، واصفا شكلها أو إطارها الخارجى بقوله عنها :

– تلوح أبياتها «شطرين» فى «نسق» ∴ كالمشرفيـــة ، قد سلت من الخـــلل

(جـ ٣ ، ص ٣٤)

فهى من حيث النسق العام تتركب كالقصيدة القديمة من أبيات منسقة متسلسلة ، وينقسم شطرين – كل بيت على حدة . وتعتنى «باللفظ» «الأصيل» ، الذى لا يتبع الغريب والمنقول ، إلا قليلا بالطبع فهناك ، ألفاظ أعجمية كثيرة فى هذه القصائد ، جاءت بسبب تسمية الأشياء بأسمائها عند أصحابها ، أو كما تستخدم في الحياة اليومية المصرية . كذلك تعتنى القصائد على لسان البارودى «بالمعنى غير المنحل» من الآخرين ، بل تمتد (الأصالة) من اللفظ إلى المعنى ، ويؤكد هذا ما قلناه – قبل – عن الصدق والطبع .

حتى :

– إن أخلقت جدة الأشعار ، أثلها ∴ (لفظ أصيل) (ومعنى غير منحل)

(جـ ٣ ، ص ٣٤)

ويتم النسق العام فى القصيدة ، ببناء متدرج منطقى ، يبدأ باستهلال ثم مدخل ، ثم يتطرق إلى موضوع القصيدة ، وأخيراً : يضع لها ختاماً مناسباً . حتى أننا ندرك هذا التقسيم ، وكأنه هيكل صوتى سابق ، يصب فيه ، البارودى ، مشاعره وأفكاره ، وتجاربه الإجتماعية والسياسية .

والمتصفح للأجزاء الأربعة لديوان البارودى ، يدرك أنه ينوع فى القصيدة الواحدة بين عدة أغراض شعرية فى نفس واحد ، فتتداخل – عنده – الأغراض ، وهذا خروج – نسبى – على التقاليد الموروثة من الشعر العربى القديم . كما أنه كان ينوع فى مداخل

القصائد ومقدماتها حسب «الجو» الذي يخضع له لحظة الكتابة . حتى أننا نستطيع أن نلمح تأثير ابن قتيبة ، وهو يوصى الشاعر العربى القديم بأن «الشاعر الجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه / الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها ، أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد / وليس لمتأخر الشعراء ، أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام (١٩)» فقد حافظ البارودى على هذه الوصية .

وقد حافظ البارودى طوال شعر المنفى كله على أن تكون القصيدة مكتفية بنفسها، موسومة بميسمه ، وعليها خصائصه النفسية واللغوية . وهو بذلك يطوع عمود الشعر العربى ، بكل ما أصابه من هزات تجديد فى العصر العباسى ، يطوعه لمشروعه الشعرى الخاص ، لأنه ، يصرح قبل المنفى بمقولة مهمة ، فى هذا السياق ، وهو يمدح الخديوى إسماعيل راعى النهضة المصرية بعد محمد على ، يقول :

– وما الشعر من دأبى ، ولا أنا شاعر ∴ ولا عادتى نعت الصوى والمعالم

(جـ ٣ ، ص ٣١٢)

ولعل الأمر نفسه يتكرر فى المنفى ، حين يتحول الشعر إلى وسيلة لبث شجوه وشكواه ، والوقوف ضد غربة الوجه واليد واللسان . أى أنه ليس الشاعر المحترف الصانع المادح ، بل هو الشاعر المطبوع الصادق ، صاحب الخلق ، والفكر ، المعنى نفسه فى تشكيل النص ، دون أن ينتظر العائد المادى عليه . وهو بذلك يعود لطبيعته الفرسان فى الشعر .

وحتى نقيم الدليل على ما فهمناه من أفكار البارودى عن شعره فى المنفى . نتناول ، قصيدته الشهيرة «سرنديب» التى قالها بعد وصوله إلى جزيرة «سرنديب» ، وقد رأى خيال ابنته الوسطى فى المنام . نتناولها بالتحليل الفنى ، لأنها نموذج جيد ، للغة البارودى ، وأساليبه ، وبنى قصائده ، التى تقوم على هيكل صوتى فى المقام الأول ، يتضمن ثنائية دلالية ، وهموماً خاصة .

وقد وردت هذه القصيدة فى الجزء الثانى من ديوانه فيما بين (ص ٦٣ ، ص ٧٣) . ونورد نص القصيدة فى البداية ثم نعقبها بالتحليل .

«النص»

يقول البارودى :

(١) تأوب طيف من «سميرة» زائر ∴ وما الطيف إلا ما تريه الخواطر
(٢) طوى سدفة الظلماء ، والليل ضارب ∴ بأرواقه ، والنجم بالأفق حائر
(٣) فيالك من طيف ألم ودونه ∴ محيط من البحر الجنوبى زاخر
(٤) تخطى إلى الأرض وجدا ، وما له ∴ سوى نزوات الشوق حاد وزاجر
(٥) ألم ، ولم يلبث ، وسار ، وليته ∴ أقام ، ولو طالت على الدياجر
(٦) تحمل أهوال الظلام مخاطرا ∴ وعهدى بمن جادت به لا تخاطر
(٧) خماسية ، لم تدر ما الليل والسرى ∴ ولم تنحسر عن صفحتيها الستائر
(٨) عقيلة أتراب توالين حولها ∴ كما دار بالبدر النجوم الزواهر
(٩) غوافل لا يعرفن بؤس معيشة ∴ ولا هن بالخطب الملم شواعر
(١٠) تعودن خفض العيش فى ظل والد ∴ رحيم وبيت شيدته العناصر
(١١) فهن كعنقود الثريا ، تألقت ∴ كواكبه فى الأفق ، فهى سواقر
(١٢) تمثلها الذكرى لعيني ، كأننى ∴ إليها على بعد من الأرض ناظر
(١٣) فطورا إخال الظن حقا ، وتارة ∴ أهيم ، فتغشى مقلتى السمادر
(١٤) فيا بعد ما بينى وبين أحبتى ∴ ويا قرب ما التفت عليه الضمائر
(١٥) ولولا أمانى النفس وهى حياتها ∴ لما طار لى فوق البسيطة طائر
(١٦) فإن تكن الأيام فرقن بيننا ∴ فكل امرئ يوما إلى الله صائر
(١٧) هى الدار ما الأنفاس إلا نهائب ∴ لديها ، وما الأجسام إلا عقائر
(١٨) إذا أحسنت يوما أساءت ضحى غد ∴ فإحسانها سيف على الناس جائر
(١٩) ترب الفتي ، حتى إذا تم أمره ∴ دهته ، كما رب البهيمة جازر
(٢٠) لها ترة فى كل حى ، وما لها ∴ على طول ما تجنى على الخلق واتر
(٢١) كثيرة ألوان الوداد ، ملية ∴ بأن يتوقاها القرين المعاشر
(٢٢) فمن نظر الدنيا بحكمة ناقد ∴ درى أنها بين الأنام تقامر

(٢٣) صبرت على كره لما قد أصابنى ∴ ومن لم يجد مندوحة فهو صابر
(٢٤) وما الحلم عند الخطب والمرء عاجز ∴ بمستحسن كالحلم والمرء قادر
(٢٥) ولكن إذا قل النصير ، وأعوزت ∴ دواعى المنى - فالصبر فيه المعاذر
(٢٦) فلا يشمت الأعداء بى ، فلربما ∴ وصلت لما أرجوه مما أحاذر
(٢٧) فقد يستقيم الأمر بعد اعوجاجه ∴ وتنهض بالمرء الجدود العواثر
(٢٨) ولى أمل فى الله تحيا به المنى ∴ ويشرق وجه الظن والخطب كاشر
(٢٩) وطيد ، يزل فى الكيد عنه ، وتنقضى ∴ مجاهدة الأيام وهو مثابر
(٣٠) اذا المرء لم يركن إلى الله فى الذى ∴ يحاذره من دهره فهو خاسر
(٣١) وإن هو لم يصبر على ما أصابه ∴ فليس له فى معرض الحق ناصر
(٣٢) ومن لم يذق حلو الزمان ومره ∴ فما هو إلا طائش اللب نافر
(٣٣) ولولا تكاليف السيادة لم يخب ∴ جبان ، ولم يحو الفضيلة ثائر
(٣٤) تقل دواعى النفس وهى ضعيفة ∴ وتقوى هموم القلب وهو مغامر
(٣٥) وكيف يبين الفضل والنقص فى الورى ∴ إذا لم تكن سوم الرجال المآثر ؟
(٣٦) وما حمل السيف الكمى لزينة ∴ ولكن لأمر أوجبته المفاخر
(٣٧) إذا لم يكن إلا المعيشة مطلب ∴ فكل زهيد يمسك النفس جابر
(٣٨) فلولا العلا ما أرسل السهم نازع ∴ ولا شهر السيف اليمانى شاهر
(٣٩) من العار أن يرضى الدنية ما جد ∴ ويقبل مكذوب المنى وهو صاغر
(٤٠) إذا كنت تخشى كل شئ من الردى ∴ فكل الذى فى الكون للنفس ضائر
(٤١) فمن صحة الإنسان ما فيه سقمه ∴ ومن أمنه ما فاجأته المخاطر
(٤٢) على طلاب العز من مستقره ∴ ولاذنب لى إن عارضتنى المقادر
(٤٣) فما كل محلول العريكة خائب ∴ ولا كل محبوك التريكة ظافر
(٤٤) فماذا عسى الأعداء أن يتقولوا ∴ على ، وعرضى ناصع الجيب وافر ؟
(٤٥) فلى فى مراد الفضل خير مغبة ∴ إذا شان حياً بالخيانة ذاكر
(٤٦) ملكت عقاب الملك وهى كسيرة ∴ وغادرتها فى وكرها وهى طائر
(٤٧) ولو رمت ما رام امروء بخيانة ∴ لصبحنى قسط من المال غامر

(٤٨) ولكن أبت نفسى الكريمة سوأة ∴ تعاب بها ، والدهر فيه المعاير

(٤٩) فلا تحسبن المال ينفع ربه ∴ إذا هو لم تحمد قراه العشائر

(٥) فقد يستجم المال والمجد غائب ∴ وقد لا يكون المال والمجد حاضر

(٥١) ولو أن أسباب السيادة بالغنى ∴ لكاثر رب الفضل بالمال تاجر

(٥٢) فلا غرو أن حزت المكارم عارياً ∴ فقد يشهد السيف الوغى وهو حاسر

(٥٣) أنا المرء لا يثنيه عن درك العلا ∴ نعيم ، ولا تعدو عليه المفاقر

(٥٤) قئول وأحلام الرجال عوازب ∴ صئول وأفواه المنايا فواغر

(٥٥) فلا أنا إن أدنانى الوجد باسم ∴ ولا أنا إن اقصانى العدم باسر

(٥٦) فما الفقر إن لم يدنس العرض فاضح ∴ ولا المال إن لم يشرف المرء ساتر

(٥٧) إذا ما ذباب السيف لم يك ماضياً ∴ فحليته وصم لدى الحرب ظاهر

(٥٨) فإن كنت قد أصبحت فل رزية ∴ تقاسمها فى الأهل باد وحاضر

(٥٩) فكم بطل فل الزمان شباته ∴ وكم سيد دارت عليه الدوائر

(٦٠) وأى حسام لم تصبه كلالة ؟ ∴ وأى جواد لم تخنه الحوافر ؟

(٦١) فسوف يبين الحق يوما لناظر ∴ وتنزو بعوراء الحقود السرائر

(٦٢) وما هى إلا غمرة ، ثم تنجلى ∴ غيابتها ، والله من شاء ناصر

(٦٣) فقد حاطنى فى ظلمة الحبس بعدما ∴ ترامت بأفلاذ القلوب الحناجر

(٦٤) فمهلا بنى الدنيا علينا ، فإننا ∴ إلى غاية تنفت فيها المرائر

(٦٥) تطول بها الأنفاس بهراً ، وتلتوى ∴ على فلكة الساقين فيها المآزر

(٦٦) هنالك يعلو الحق ، والحق واضح ∴ ويسفل كعب الزور ، والزور عاثر

(٦٧) وعما قليل ينتهى الأمر كله ∴ فما أول إلا ويتلوه آخر

(٦-١)

يرتب البارودي ديوانه على حروف المعجم ، أى على نظام الألف باء ، ومعنى ذلك أنه لم يفارق التصنيف السابق له وهو التصنيف الذى آثر التراثيون ترتيب دواوينهم عليه .

وينقسم الديوان أربعة أجزاء ، يشمل الجزء الأول من قافية الهمزة إلى قافية الذال ، والجزء الثانى من قافية الراء إلى قافية اللام ، والجزء الثالث يكمل قافية اللام حتى قافية الميم ، والجزء الرابع يبدأ من قافية النون إلى قافية الياء .

ويتضح من هذا التقسيم أن القصائد لا ترتب وفق الغرض الشعرى أو وفق موضوع القصيدة ، وإنما تسلسل قصائد الديوان وفق حرف (الروى) وداخل كل قافية يوضح البارودى مناسبة القصيدة أو الغرض الذى كتبت له فلا فرق بين قصيدة المنفى وغيرها في هذا السياق .

وعلى الباحث أن يحدد هو نوع القصيدة وتاريخها وفق ملابسات كل نص .

وتتوزع قصائد الديوان بين المدح والفخر ، والحكمة ، والغزل ، والهجاء السياسى، إلى جوار بعض الأغراض الخاصة والمواضيع التى عاصرت حياة البارودى (١٨٣٩ - ١٩٠٤) وقد عكست قصائده السياسية إلى جانب قصائد (المنفى) الاتجاه العام لشعر البارودى وهو التعبير بصياغة إحيائية محافظة عما تمور به ذاكرة البارودى الشعرية ، ومواقف حياته الصعبة التى بلغت ذروتها فى هزيمة العرابيين وانتكاسة الثورة وبالتالى مقتل أحلام البطولة السياسية والعسكرية التي أحاطت ذهن وقلب محمود سامى البارودى .

وعلى الرغم من إيمانه بتقليديه القصيدة ، ومحاولة إحتوائها ، إلا أنه كان واعياً بهذا الطور الإحيائى واحتاج واقعه الاجتماعى والفنى لهذه الطرق الصياغية والأدائية .

ولقد أدى إيمان البارودى بالصدق مع النفس (الطبع) التى شبهها بالبحر إلى اعتبار شعره صورة من نفسه من منطقه الخاص كما فى قوله الذى أوردناه من قبل :

- انظر لقولى تجد «نفسى مصورة» ∴ فى صفحتيـه فقولي خط تمثالى

ويفيد وصف البارودى لشعره فى معرفة الفارق بين وعيه الخاص بذاته ووعيه العام الذى انحاز إلى شعر الطبع وليس إلى شعر الصنعة والصناعة الذى سبق البارودى، واستمر طوال قرون عدة ، الأمر الذى يفسر قدرة البارودى على التحديث الشعرى عن طريق إحياء أجمل ما فى جماليات القصيدة العربية فى أجمل عصورها أعنى العصر العباسى ، وفى الوقت الذى أحس فيه بضرورة أن ينطلق الشعر من لسانه ونفسه الخاصين

حتي يتبين الفرق بين شاعر وآخر .

تخرج قصيدة «سرنديب» من هذا المنطلق السابق ، أعنى المنطلق الإحيائى الذى ينطلق من مسلمات فكرية ، تحاصر الشاعر ، وتتركز هذه المسلمات من منطق الفكر الإحيائى المحافظ ، لذلك تنطلق المسلمات الفكرية من مسلمات دينية الأصول ، تجعل من الكون مرآة تتجلى فيها قدرة «الله» الذى يملك كل شئ ويساط القضاء والقدر على الإنسان، إما عقاباً له على شر وقع فيه ، وإما امتحاناً له حتى يتدرج لحياة روحية أعلى . ولذلك يرتبط القضاء والقدر دائما - فى شعر المنفى بعامة - بدورة الفلك وحركة الشمس والقمر والنجوم لأنها سبب دوران الأرض وتقليب الليل والنهار ليسير (الزمن - الدهر - الأيام) وتدور الدنيا بالبشر بين البؤس والنعيم والنصر والهزيمة ، والسعادة والشقاء ، لذا ، يتفسر الفشل ، وتتفسر الهزيمة بالقضاء والقدر المحتوم الذى لا مفر من الوقوع فيه ، وبالمثل يجب الانتظار حتى تدور الأيام من جديد ، ليأتى القضاء بالجديد ، ويبدل الشر إلى خير والبؤس إلى أمل وانتصار، لذلك تأتى عبارات التآسى والصبر والسلوان ومراجعة النفس كثيرة فى هذه القصيدة .

وتبدو النفس هنا وسيطا بين القضاء والواقع ، أى أن النفس الطيبة الكريمة الفاضلة تتحمل ما يوقعه بها القضاء ، عن طريق الاتزان العقلى ، واستخدام المنطق الهادئ حتى يتم جلاء الغمة .

والشاعر الفارس يحس وطأة الهزيمة أسرع من الآخرين وأكثر منهم لأنه متعود على الكر ، والانتصار ، بل حياته متعلقة بالنصر لأن الهزيمة تقتله نفسياً ، أو جسدياً . لذلك يشعر بوطأة الهزيمة من يحس حلاوة النصر أولاً كما حدث للبارودى .

وفى قصيدة «سرنديب» نحن أمام شاعر ، فارس ، طموح ، ظل يرتقى درجات النصر والشرف وعندما بلغ حظه غايته بتولى مقاليد الثورة العرابية ، تداعت عليه الظروف والناس ، وهزم ، وبدأ يعاين هزيمته ومقتل أمله فى الحياة بل عاين السجن ثم النفى ، وخلع الرتب وهجر الوطن ، والأهل ، والاغتراب عن موطنه إلى موطن يعيش فيه حياة الرجل العادى بعد أن كان رجل دولة وسلطة يأمر وينهى لهذا سوف تحفل القصيدة بالمقارنات والموازنات لبيان التناقض ، والتماس العذر .

ويتضح هذا التوجه فى مقدمة ديوانه حيث قال «وأعوذ بك من عثرات اللسان ، وغفلات الجنان ، كما أعوذ بك من غدرات الزمان وبغات الحدثان ، وأسألك اللطف فيما قضيت ، والمعونة على ما أمضيت ، واستغفرك من قول يعقبه الندم ، أو فعل تزل به القدم، فأنت الثقة لمن توكل عليك ... «ولعل عبارات مثل عثرات ، غفلات ، غدرات ، بغتات ثم قضيت وأمضيت توضح البنية القائمة على الإيمان بالسابق المطلق ، السالف القضاء والمضاء ، لأن ذلك اعتذار مقنع ، يعكس ضعف الإنسان أمام ماكينة القضاء ، وعدم نفع قوته أو محاولته إذا أراد القدر هزيمته وانكساره ، فالبارودى هو القائل :

– ما العيش إلا ساعة سوف تنقضى ∴ وذا الدهــر فينــا مولع بدمــاء

وهو القائل :

– لكنهــا الأقــدار تجرى بعلمهــا ∴ علينــا وأمر الغيب سر محجب

نظن بأنـــا قــادرون ، وأنــنا ∴ نقاد كما قيد الجنيب ونصحب

وإذا أراد اللـــه رحمــة أمــة ∴ بعــث الشفــاء لها بخير طبيب

وسوف نرى تجاوب هذه المسلمات مع قصيدة «سرنديب» ونرى البارودى يكرر ما يقوله عن الدهر والعيش والقضاء ، وإرادة الله .

* * *

(٦-٢)

تغلف الرؤية المأساوية قصيدة البارودى عن سرنديب ، ومن خلال هذه الرؤية نحس بمشاعر الاعتذار ، والندم ، واليأس من حاضره ، والطمع فى مستقبل أفضل . وقد شملت هذه الرؤية المأساوية القصيدة كلها حتى أننا لا نرى الطمع فى مستقبل أفضل إلا فى نهاية القصيدة ، وفى بعض العبارات خلال سياق النص حيث علق الأمل بالله (ولى أمل فى الله تحيا به المنى) وختم قصيدته بقوله :

– وعما قليل ينتـهى الأمر كــله ∴ فمـــا أول إلا ويتلـــوه آخـــر

ونتيجة لذلك ، تلاحمت القصيدة وأمتلكت وحدة متسلسلة الأفكار وزادت من تلاحمها

(فكرة السرد الحكائى) حيث رأينا البارودى يأخذ منطق الراوى ويقص لنا علاقته بالطيف وعلاقة الطيف بالوطن ، وبالأولاد الصغار ، ثم يختم بحديث عن الطيف، ويعود الشاعر إلى ما كان عليه قبل الحديث عن الطيف فى القصيدة ، ألا وهو ظلام المنفى وحلكة ظلماته وبعد ما بين الأحبة .

ويقوم الطيف بوظيفة مهمة داخل النص ، لأنه تحول إلى شخص يتحاور مع الشاعر ، ليجدد مشاعره وخيالاته فى صورة أحد محبيه ، وهذه الوظيفة هى الصلة نفسها التى عقدها مع خيال سميرة أبنته ، حتى تبلور الخيال فى لقاء استمر حتى نهاية القصيدة ، بشكل ملأ عليه حبسه المظلم وفراقه الحزين :

- فقد حاطنى فى ظلمة الحبس ، بعد ما ∴ ترامت بأفلاذ القلـــوب الحناجر

ولو نظرنا إلى ترتيب القصيدة ، وجدنا أنها تبدأ بمدخل عن الطيف والليل والظلام رابطة بين (النفى والظلام والليل) فى الأبيات (١٦-٢٢) . والنتيجة المنطقية أن يتحدث عن (الصبر واليأس) فى فقرة طويلة (٢٣ - ٤٣) . وبما أن السبب الكامن وراء ذلك كله الأعداء، تحدث إليهم وعرض بهم بأسلوب أفتخار عليهم ، رغم ما ألم به فى حديث طويل أيضاً بين (٤٤ - ٦٢) ثم يعود للبداية فيختم سرده بالحديث عن الطيف الذى حاطه فى الظلام (٦٣-٦٤) . ويبدو تسلسل المقاطع فى القصيدة كحلقة يسلم بعضها إلى البعض الآخر ، متخذاً كما قلنا : من الطيف خيطاً دراميًا بسيطاً يلم أطراف القصيدة . وقد ساعده على ذلك ، أنه يسرد ألمه وأسبابه وكيف يكون المصير الذى لا يملكه فى هذا المنفى إلا الله الذى بيده القضاء المتحكم فى مصير الإنسان ، فأحال الكلام إلى مطلق يثير الخيال ، ويظهر طرفى الصراع حول مصير الإنسان .

ولأهمية الطيف فى القصيدة ، اتجهت بعض المفردات إلى بؤرة القصيدة ، فسمعنا: الطيف (١) الذكرى (٢) الظن (١٣) الهيام (١٣) أمانى النفس (١٥) الحلم (٢٤) المعنى (٢٥) الأمل (٢٨) ، لتؤكد على دلالة التخيل والوهم الذى يتعزى بهما البارودى فى منفاه .

ومن المنطق نفسه كثر حديث المهزوم المنفى عن النفس والقوة كتعويض نفسى عما أصابه ، لذلك نجد بؤرة الدلالة تتجه إلى المقارنة بين البارودى والسيف : اذ يقول :

– فلا غرو أن حزت المكارم عارياً ∴ فقد يشهد السيف الوغى وهو حاسر

ثم يأتى بالمقارنة نفسها ليعتذر من خلال الحديث عن السيف :

– وأى حسام لم تصبـــه كلالة ∴ وأى جـــواد لم تخنـــه الحـــوافر

فكلاهما (البارودى والسيف) قد دخلا المعركة عارياً . ولكن أصابهما الكلال والتعب وهو أمر طبيعى لطول الجلاد والحروب ، فتحول هو الى «كسرة هزيمة» فى قوله :

فإن كنت قد أصبحت فل رزية ∴ تقاسمها فى الأهل باد وحاضر

فكم بطل فل الزمان شبـــاته ∴ وكم سيـــد دارت عليـــه الدوائر

ونلاحظ هنا تشبيه نفسه بالسيف فى تقلباته ، ثم وصف نفسه بالبطولة والسيادة فى سياق الاعتذار والفخر فى الوقت نفسه ... لبيان حدة التناقض .

لذلك لا يجد الشاعر عاراً فى العرى أو الفقر لأنه كالحسام لابد أن يكون عارياً ليقطع ، ولابد أن يكون بلا حلية ، لأنها لا تقتل العدو .

– إذا ما ذباب السيف لم يك ماضياً ∴ فحليته وصم لدى الحرب ظاهر

لأن حمل السيف ، يكون للمجد والمفاخر والعلا ، وليس لمتعة المنظر :

– وما حمل السيف الكمى لزينـــة ∴ ولكن لأمر أوجبتـــه المفـــاخر

ومع هذه المقارنة الواضحة بين البارودى والسيف وتشابه حاليهما ، فانه يعزى كل شئ للمقادير التى تنفذ حكمها رغم أنف الشاعر الذى كانت له مفاخر المحاولة :

– على طلاب العـــز من مستقـره ∴ ولا ذنب لى إن عـــارضتني المقادر

وهنا يبدو القدر جزارا ، يقتل الشاعر بعد أن أتم اكتماله :

فالدنيا (الدهر / الأيام / القدر) :

– تربُ الفتي ، حتى إذا تم أمـــره ∴ دهته ، كمـــا رب البهيمـــة جازر

لذلك لابد أن ينبه البارودى إلى خداع الدنيا والأيام التى تخون الوداد والتى تلون

أشكالها كل يوم ، ومع ذلك لا يملك الا الصبر حتى تتغير دورتها ، ويأتى الصبح بعد الظلمة وتلمع نجومه بعد أن أفلت وأظلمت حياته : وهنا يعود الشاعر ثانية إلى ربط مأساته (بالنجم والفلك الدوار) الذى يفسر دورانه أشكال الأيام واختلاف أحوال الدنيا ، ويكون «الحظ» و «الجد» العاثر هو وجهها الواضح ، وهو أمر غير محدد ، لذلك يقول الشاعر فى لهجة شكوى وتمنى ، راجياً أن يتحقق حلمه ورجاؤه :

– فقد يستقيم الأمر بعد أعوجاجه ∴ وتنهض بالمـرء الجـدود العـواثر

ولابد أن نلاحظ هنا العلاقة بين استقامة الأمر واعوجاجه وبين مقارنة الشاعر بين نفسه وبين السيف التى أشرنا إليها فيما قبل . ولأن الاستقامة والإعوجاج من صفات السيف ومن صفات الحظ أيضاً ، بل إن حال الشاعر المعوج مربوط بأمل الاستقامة والنهوض من العثرة وهو ما أشرنا إليه عند الحديث عن الزمن المستقيم .

وهنا ، لابد أن نربط هذا التقلب ، باحتفال النص بالمقارنات والمقابلات الثنائية المتجاورة ، التى أخذت صيغاً بديعية من طباق ومقابلة وانتشرت فى النص كانتشار (معجم الحزن) ليصبح للمقابلات الثنائية مرمزاتها إلى حالتى الحزن والأمل ، اللتين تنتابان البارودى كما فى قوله : (الحلو الزمان ومره) ، (الجدود العواثر) ، (الليل والنجم)، (ألم وسار) ، (الظن والحق) ، (بعد الأحبة وقرب الضمير) ، (الإحسان والاساءة) ، (التربية والجزن) ، (العجز والقدرة) ، (الحذر وتحقيق ما نحذره) ، الضعف والمغامرة) ، و (الفضل والنقص) ، (الصحة والسقم) ، (الطلب والمعارضة) ، (الخيبة والظفر) ، (الفضل والخيانة) ، (المال والمجد) ، (الفقر والغنى) ، (الأول والآخر) ... الخ . وهى ثنائيات يكاد لا يخلو بيت من أبيات القصيدة منها ، وهذه التجاورات الثنائية التى تجمع الشئ ونقيضه أو السلب والإيجاب باستمرار تعود إلى حس مأساوى يغلف القصيدة كلها .

وتتلخص هذه الألوان البديعية من الوظيفة المألوفة ، وتدخل إلى وظيفة التعبير عن رؤية المبدع والمساهمة فى تشكيل وصياغة مأساوية الحياة التى تضع النقيضين متجاورين.

(٦ - ٣)

ووسيلة التغلب على هذه المأساوية فى عرف البارودى (والإحيائيين) (العقل والحكمة والاتزان والحلم) لأن المقدور يقف أحياناً ضد مطالبنا . وليس لنا أن نعترض عليه لأنه قد يقدم لنا الأفضل / الخير فى شكل ربما لا يدل على ذلك ، ولهذا يجب الانتظار حتى لا يكون المرء طائش اللب ، وهنا تتسرب الحكمة إلى النص ، فهي فى القصيدة ، وسيلة للتصدى المهذب لما فعلته الأحداث فى الشاعر ، ووسيلة مهمة لفلسفة ما حدث ، حتى يأذن الله بالفرج . لذلك نجده فى ختام المقطع الثالث يستخلص موقفه فى حكمة مؤداها :

- فمن نظر الدنيا بحكمة ناقد ∴ درى أنها بين الأنام تقامر

فعلى المرء ، ألا يكون طائش اللب ، نزقاً ، جاهلاً ، بل عليه أن يكون كالشاعر : حكيماً ، متزناً ، حتى يذوق حلوها ومرها :

- ومن لم يذق حلو الزمان ومره ∴ فما هو إلا طائش اللب نافر

ونلاحظ فى البيت الأول وصف الحكمة بالمغامرة ، ووصف الدنيا بالنقد إمعاناً فى بيان الفارق الجوهرى بين الثابت (العقل - الحكمة) والتغير المستمر (الدنيا - المغامرة - الطيش) .

لذلك يكثر البارودى الحديث عن الصبر ، والمثابرة ، المجاهدة كما فى أبيات (٢٣ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١) كما أنه يزاوج بين الصبر والنصر ، باستمرار .

- وإن هو لم يصبر على ما أصابه ∴ فليس له فى معرض الحق ناصر

ونسمع فيه حديثه عن الصبر ، الصبر على كره ، والصبر فيه المعاذر ، لأن الصبر يعقبه النوال ، وفى الوقت نفسه يعود كثيراً إلى (الله) كما فى الأبيات (١٦-٣٠) ، لأنه نهاية كل شئ ، وبداية كل شئ .

والاهتمام بالحكمة وصياغتها خلال أبيات النص ، أدى إلى التعبير بالمطلق والعام . فهو على سبيل المثال يتحدث عن الإنسان بإطلاقه كما فى تكراره للمرء فى الأبيات (١٦ - ٢٤ - ٣٠ - ٤٧ - ٥٣) والمرء هنا عام يصلح لكل زمان ومكان وإنسان .

كذلك يعمل لأهداف مثالية مطلقة يعبر عنها بأقواله ، مراد الفضل ، المغامرة ، الفضيلة ، العلا ، المفاخر ، المآثر ، الصبر ، الأعداء ، النصير ، الأيام ، الحق ، المعيشة، النفس ، الكون ، المقادر ، الخيانة ، المال ، المكارم ، المنايا ، الفقر ، الزمان ، الحبس ، الزور ، الأمر ... إلخ . وكلها تعبيرات ، عامة مطلقة ، يتعامل معها الشاعر على أنها معان ، لأنه يرصدها من الخارج ولأنه يتعامل معها تعاملا ذهنيا فتحولت إلى أفكار عامة . تصدق على كل إنسان ، كما تصدق على الشاعر .

والاستخدام اللغوى لهذه المطلقات - في النص - معرف بالألف واللام أو بالإضافة، ومن هنا نستطيع أن نقول : إن البارودى يتعامل مع الأحداث رغم انفعاله بها - على أنها (ماض) ، (ذكرى) يستحضرها من الماضى . مما يجعله يستحضرها فى شكل (مطلقات) على عادة الشعراء التقليديين .

وهذا الاستحضار ، من الماضى ، نوع من محاولة إيجاد جذور ثابته للشاعر ، يتمسك بها ، حتى لا يضيع ، فكما يمسك بالوطن البعيد عبر الخيال والطيف ، يمسك الزمن الماضى لأنه حصل وثبت لأن الشاعر - كغيره ، من البشر فى هذا الصنيع - لا يرفض النوبان الذى يعود - حتى فى الماضى- حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن مسك بحركة الزمن . إن المكـان ، فى مقصـوراته المغلقـة التى لا حصر لها ، يحتوى على الزمن مكثف (٢٠) » والعودة إلى الماضى تشبث بالمكان والزمان فى الوقت نفسه . ويؤكد هذا ، انحيـاز البارودى للفعل الماضى بعامة وفى شعر المنفى بخاصة ، وفى هذه القصيدة بأخص .

(٦ - ٤)

حافظ البارودى على الصياغة المنطقية للجملة العربية حيث قل التقديم والتأخير ، وحافظت الجملة على العلاقات اللغوية المنطقية ، (فعل + فاعل + ملحقات) ، (تعجب + جملة لاحقة) ، (مبتدأ + خبر) (أحد الأساليب أو الشرط + بقية التركيب الأسلوبى أو جواب الشرط) وتأتى تركيبات الجملة تبعا لتشكيل الفكرة المصوغة صياغة الحكمة إلى جانب ما أشرنا إليه من التعبير بالمطلق والعام فناسب التشكيل النحوى التشكيل الذهنى والفكرى للشاعر فى هذه القصيدة .

وتختفى تبعا للتجريد والذهنية والإطلاق ، خصوصية التجربة ، حتى أننا لو حذفنا مناسبة القصيدة ، أو تناسينا المناسبة التى نقسر هذا العام المطلق ، وتناسينا صاحب النص ، لقلنا إنها لشاعر تقليدى متمكن فقط . كأننا لا نستطيع أن نحدد الا ملامح الشاعر فارس مكسور ، يأمل فى أن يرفع عنه شر القضاء ، وهنا يكمن الامتداد التراثى (من حيث الصياغة وتركيب الجملة والذهنية) . لذلك نقول إن البارودى يفكر فى حاله الخاص بموروثها الشعرى التقليدى بكل عمومية وتجريدية وذهنية هذا النوع من الشعر التقليدى (شعر المتعقلين) ، فهو يفكر بالتراث ، ويبدع به .

إننا لا نستطيع أن نتبين خصوصية التجربة كما قلنا بسبب عمومية الصياغة وكثرة التعامل مع المطلق والمجرد .

(٦ - ٥)

تنتمى قصيدة «سرنديب» إلى البحر الطويل . وهو بحر شائع وكثير الاستخدام فى الشعر العربى التقليدى ، خاصة فى الأغراض التى تحتاج لطول النفس ، وكان الشاعر العربى التقليدى يستخدمه فى صياغة الأغراض التى تحتاج منه إلى طول نفس وسعة صدر ، ليتمكن من نفث ما يجيش ويعتمل فى قلبه وصدره ، من حزن أو حديث جليل أو وصف يحتاج إلى تأمل ، وإن كان ذلك لا ينفى أن يأتى عليه الشعراء بأغراض شعرية أخرى . إنما الغالب عليه ما أشرنا إليه إذ كتب الشعراء التقليديون عليه أكثر من ربع الشعر العربى ، الأمر الذى جعل هذا البحر (الممتد إلى ثمانية عشر مقطعاً صوتياً بين الطويل والقصير) يأخذ هذا الوضع المهم داخل هيكل الموسيقى الشعرية العربية .

وهو بحر «تام دائماً ، ليس له مجزق ، ولا مشطور» فهو يحتاج إلى طاقة شعرية وصياغة كبيرة . ولكنه يفرض بهذا الكمال الهيكل الموسيقى كاملاً ، باستثناء رخص العروض المجازة فيه (التصريع ، القبض ، الحذف»[٢١] .

وقد قل تصرف الشاعر فى البحر بالزحافات ، فحافظ عليه سليماً فى معظم تفعيلاته ، وهذا تمكن من موسيقى البحر من ناحية ، وخضوع لتراثية التفعلية ، بالإضافة

إلى استخدام البحر الطويل فى غرض يمزج بين الرثاء لحالة الشاعر وبين الفخر ، وهذا المزج يذكرنا بقصيدتين على البحر الطويل نفسه ، الأولى للمتنبى :

– على قدر أهل العزم تأتى العزائم ∴ وتأتى على قدر الكرام المكارم

والثانية للأعمى التطيلى فى رثاء زوجته آمنة أو زهرة وهى قصيدة تأخذ البحر نفسه بل القافية الرائية المرفوعة ، ومطلعها :

– ونبئت هذا الوجه ، غيره البلى ∴ على قرب عهد بالطلاقة والبشر

بكيت عليه بالدمـــوع ولـــو أبت ∴ بكيت عليـــه بالتجلـــد والصبر

والقصيدتان بوزنهما وقافية الثانية ، بالإضافة إلى الغرضين والمعجم ، يمكن أن نحس فيها قصيدة البارودى فى «سرنديب» كما يمكن أن نحسها فى أصداء موسيقية لبعض الأبيات التى تسربت بنصها تقريباً إلى قصيدة البارودى .

وهذا دليل آخر على التفكير بالتراث الشعرى العربى حيث تجر موسيقى القصائد المتزاحمة فى ذاكرة البارودي إلى بعضها البعض ، ليس فقط باختيار بحر الطويل ، أو تخصيصه لغرض شبيه بما كثر عليه القول فى الشعر العربى ، بل فى «استحلاب التراث الموسيقى» فى ذاكرة الشاعر إن جاز تعبيرى .

ونلاحظ فى هذا السياق التقسيم العروضى المتحد مع التقسيم الصرفى والدلالى فى قصيدة البارودى فعلى سبيل المثال نجد التفعيلة الأولى (فعولن) تتحد مع فنول ، صنول أو مع تخطى، ألم ، فهن ، فطوراً ، ولولا ، صبرت ، ولكن ، وطيد ، ومن لم ، على ، فماذا ، فلى فى ، فسوف ، فهلا ، وعما ... الخ) ويعنى هذا أن الشاعر يستدعى بالتفعيلة، ما فى وزنها ، ليملأ هذا الفراغ الكبير فى تفعيلات هذا البحر .

وتدل البداية بهذه التعبيرات على العلاقة الوثيقة بين موسيقى القصيدة العالية ، وبين البدء بتعبير يتفق معها ، مما يجعل دور التداعى الذهنى ، للصور الصوتية الشبيهة بالصور الصوتية العروضية . لذلك نجد بعض التعبيرات تنتهي بمتحرك (//٥/) لأن موسيقى القصيدة حصرت الشاعر فى البدء بوتد مجموع (//٥) ليحوله إلى حركة واحدة فقط (/) ، أى متحرك فى نهاية التفعيلة .

وقد أثر بحر الطويل أيضاً بموسيقاه على التفعيلة الأخيرة من البيت حيث تنتهى فى بحر الطويل بحركتين (//) قبلهما ساكن (ه) . وإذا عرفنا أن ما تبقى من التفعيلة حركتان فى بدايتها (//) أدركنا قرب التشكيل الصوتى بين (مفاعل) وبين (اسم الفاعل) من الثلاثى (فاعل) . وهذا ما سبب استسلام البارودى لصيغة اسم الفاعل فى معظم الأبيات ، التى وردت بالقصيدة . فلو أننا قصدنا أرقام الأبيات مسلسلة لرأينا التتابع والإكثار الشديدين لهذه الصيغة : كالآتى : (٢ ، ٣ ، ٤ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٠، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٦) . ومن المنطق نفسه تأتى (صيغة الجمع / منتهى الجموع) (مفاعل) وهى على وزن (مفاعل) بالضبط دون تنوين فاعل ، فنجد ورودها بكثرة وتتابع أيضا كالآتى فى (١ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤، ١٥ ، ٢٥ ، ٢٧، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥) أو تأتى (صيغة من الفعل(على وزن (مفاعل) التى توازى عروضياً (مفاعل) كما فى (٦ ، ٢٢) أو صيغة (أفاعل) التى توازى عروضاً (مفاعل) كما فى (٢٦) .

وهذا الاقتراب (التوازى الصوتى) فى التفعيلة الأخيرة بين صيغة (مفاعل) واختيار صيغ صرفية توازيها عروضياً يدل على نفس الجس التراثى التجريدى ، الذى يستخدم الموسيقى العروضية فى اصطياد قوافيه . وإن كانت هذه الصياغة تدل من ناحية ثانية على ذهنية تعتمد على الوحدات المتشابهة جاهزة الصياغة ، وتدل من ناحية ثالثة على أن البارودى يفكر بنظام الصيغ الصوتية حيث يتيح (الاشتقاق الصرفى للشاعر) التركيب الجاهز والسهل وهى خصيصة مهمة من خصائص لغتنا العربية .

هذا ، فى حين تشابكت بقية التركيبات الصوتية فى بقية تفعيلات البيت سواء فى العروض أو الضرب بحيث نقسم الكلمة فى أحيان كثيرة بين أكثر من تفعيلة عند التقطيع كما فى البيت :

– ولكن إذا قل النصير وأعوزت ∴ دواعى المنى فالصبر فيه المعاذر

ومن التقطيع العروضى يتضح لنا أن بداية (البيت ونهايته) فقط هما اللتان احتاجتا من الشاعر علاجاً صرفياً وعروضياً ، وأخذتا منه جهداً ، أو كانت البداية تأتى بالضرورة فى معظمها بمقاطع صوتية قصيرة مثل الحروف . والأدوات ليسهل دخول ما بعدها

صوتياً وعروضياً وصرفياً على صيغة (فعولن) أو (فعول) . كذلك النهاية فرض عليها الصيغة (مفاعل) متحرك الآخر ، فأخذت هذه الصيغ التى أشرنا إليها ليسهل إنهاء البيت، وهو تطابق صوتى سهل التقفية .

ولكن هل لهذا السبب الصرفي تعارف الشعراء على أن تكون آخر تفعيلة من بحر الطويل على صيغة (مفاعل) ؟ كما لاحظ الخليل بن أحمد أن تفعيلة هذا البحر الأخير على هذه الصيغة فى كل الشعر العربى ولو أنها جاءت كاملة (مفاعلن) أو اشترط فيما بعد أو حتى سمح لها أن تأتى كذلك فكيف يكون تصرف الشعراء خاصة وقافية الشعر العربى تحتسب من آخر ساكن إلى آخر متحرك ؟

ويدل هذا التقسيم على أنه كان يفكر فى البيت الواحد كوحدة للقصيدة كما ورثه الشعر العربى . وإن كانت هذه الصيغ قد أعطت ناقوساً متكرراً فى نهاية القصيدة وكأنها قافية كبيرة .

يعنى هذا أن القصيدة قد بنيت على هيكل صوتى ، شمل العروض ، والصيغ الصرفية الموازية لتفعيلاتها . وبهذا يبنى البارودى قصيدته بنظام الصيغ الصوتية ، سواء أكانت صيغ تفعيلات العروض ، أم صيغ صرفية موازية . وهذا تأثير موروث فى الإنتاج الأدبى الفصيح والشعبى ، يثبت أنه لم يدرس هذه العلوم ، إنما استمع إليها فخياله السمعى ، يستدعى الصور الصوتية ، على مقياس متوحد من البداية للنهاية .

ويحقق البارودى – بذلك – تجنيساً واسعاً ، بين هذه الصيغ من ناحية ، وتشابهها الشكلى / القالبى ، وبين الدلالات المرتبطة بالصيغة أولا ، ثم بدلالة كل كلمة على حدة . «ومهما يكن فيمكن أن نسلم بأن الشاعر يلجأ إلى التجنيس حينما يريد أن يعبر عن تجربة متجانسة خاضعة لوتيرة الزمان وجبروته» (٢٢) . وهذا ما حدث فى قوالب وأوزان وصيغ وتقسيم هذه القصيدة ، حتى أننا نستطيع أن نقول إن البارودى قد انحاز للفصاحة ، أكثر من انحيازه للبلاغة .

ونلاحظ هنا ، أن المصادرات ، لم تقف عند المصير ، وعند الماضى ، وإنما امتدت إلى العروض ، والصرف ، والتشكيل النحوى ، للجملة . إنه يصوغ المصادرات ، باعثا كل ما هو (ماض) على مستوى التشكيل والرؤية والموقف على السواء .

استخدم البارودى حرف الروى (الراء) ، وهو حرف مرن ، يشبه صلصلة الياى ، إن صح هذا التعبير ، يدخل حرف الروى - هنا - ليساعد فى إحداث الجلبة الصوتية ، فى نهاية البيت ، وبالتالى ، خلال القصيدة كلها .

والقافية كلها ، تبدأ بحرف المد (العلة / اللين) الألف ، بما يعطيه من اتساع صوتى، حين يمد الشاعر عقيرته بالمد ، الذى يترجم فى العروض على أنه سكون (٥) ، ثم يتلوه حرفان متحركان .

فينتقل الشاعر - طوال القصيدة - من حرف مد + ثم حركتين متتالين فى قافية، مطلقة ، مما يعطى مساحة كبيرة للانطلاق الصوتى ينبه الغافل من ناحية ، ويساعد الشاعر على (الصراخ) والبكاء ، على مصيره ، وما آل إليه . وتدخل القافية ، ورويها - بذلك - إلى المأساة المحيطة بالنص كله . ولا شك فى أن التكرار ، والرتابة المصاحبين للقافية - فى هذه القصيدة - قد ساعدا دلالة الملل على الاستمرار ، فكلما يعيش الشاعر حياته ، مكرورة ، فى كل يوم ، داخل منفاه ، يستمر الهيكل الصوتى فى الرتابة ، وزناً ، وقافية ، ورويا ، وصرفاً ، ونحواً .

ويسير التكرار ، من القافية والتفعيلة ، إلى التكرار اللفظى والحرفى ، الذى يخلق أنواع التجنيس المختلفة ، حيث نجد سيادة كبيرة لحرف الهمزة ، على كل الحروف فى هذه القصيدة ، ليساعد على استخرج جرعة الألم والتأوه . إذ يتكرر هذا الحرف بطريقة جرسية ، تنبه السامع باستمرار ، داخل البيت الواحد وداخل القصيدة كلها .

ولو تتبعناه ، وجدناه كالآتى : (١) تأوب ، زائر ، إلا ، (٢) الظلماء بأرواقه ، بالأفق ، حائر (٣) ألم (٤) إلى (٥) ألم ، أقام (٦) أهوال (٧) الستائر (٨) أتراب (٩) بؤس (١١) تألقت ، الأفق (١٢) كأننى ، إليها ، الأرض (١٣) إخال ، أهيم (١٤) أحبتى (١٥) أمانى ، طائر (١٦) فإن ، امرئ ، صائر (١٧) ما الأنفاس ، إلا ، نهائب ، الأجسام ، عقائر (١٨) أحسنت ، أساءت ، فإحسانها ، جائر (١٩) إذا ، أمره (٢١) ألوان ، بأن (٢٢) أنها ، الأنام (٢٣) أصابنى (٢٤) المرء (٢٥) إذا ، أعوزت (٢٦) الأعداء (٢٧) الأمر ، المرء (٢٨)

أمل (٢٩) الأيام (٣٠) إذا ، المرء ، إلى (٣١) وإن ، أصابه (٣٢) إلا ، طائش (٣٣) ثائر (٣٥) إذا ، المآثر (٣٦) لأمر ، أواجهته (٣٧) إذا ، إلا (٣٨) أرسل (٣٩) أن (٤٠) إذا ، شئ، ضائر (٤١) الإنسان ، أمنه ، فاجأته (٤٢) إن (٤٣) خائب (٤٤) الأعداء ، أن (٤٥) إذا (٤٦) طائر (٤٧) إمرؤ (٤٨) أبت ، سوءة (٤٩) إذا ، العشائر (٥٠) غائب (٥١) أن ، (٥٢) أن (٥٣) أنا ، المرء (٥٤) قئول ، أحلام، صئول (٥٥) أنا ، إن ، أدناني ، أنا ، إن ، أقصاني (٥٦) إن ، إن ، المرء (٥٧) إذا (٥٨) فإن ، الأهل (٥٩) الدوائر (٦٠) أى ، أى (٦١) بعوراء ، السرائر (٦٢) إلا ، شاء (٦٣) أفلاذ (٦٤) فإننا ، إلى ، المرائر (٦٥) الأنفاس ، المآذر (٦٧) الأمر ، أول ، إلا، آخر .

فلم يتخلف عن حرف الهمزة ، إلا الأبيات : (١٠ ، ٢٠ ، ٣٤ ، ٦٦) ، فى حين احتفت القصيدة كلها بهذا الحرف الحلقى ، الذى يقطع النفس ، عند النطق ، ثم يدفع بالهواء والصوت قوياً مسموعاً ونرى فى بعض الأبيات تكرار ست مرات لهذا الحرف (٥٥) . وبذلك يوشى البارودى قصيدته ، بحرف الهمزة ، التى خلقت نوعاً من التنغيم الداخلي المتكرر طوال تلقى النص .

ويكرر البارودى صيغاً أخرى ، فيكرر فى (١) الكلمة (طيف – الطيف) . (٦) مخاطر ، لا تخاطر . (١٤) بينى – بين (١٨) أحسنت – إحسانها . (٢٠) لها – مالها . (٢٣) صبرت – صابر (٢٤) الحلم – كالحلم ، المرء – المرء . (٥٠) المال – المال . (٥٥) أنا ، أنا . (٦٦) الحق – الحق ، الزور – الزور .

ولقد خلق هذا التكرار ، نوعاً من التجنيس . وساهم فى تقسيم الجملة النحوية والشعرية ، بشكل واضح : فعلى سبيل المثال : يقول :

– (هنالك يعلو الحق) ، (والحق واضح) ∴ (ويسفل كعب الزور) (والزور عاثر)

حيث نرى الكلمة تساهم فى تشكيل جملتين مستقلتين نحوياً ، مترابطتين دلالياً . وتم ذلك فى كل شطر على حدة .

والتكرار ، كما رأينا فى الأمثلة السابقة كلها . أى من زاوية الحرف ، والكلمة ، والجملة . وهو تنغيم حادث فى النص الشعرى الذى يرى الشعر كما رآه القدماء ، وزن

وقافية ، ولفـظ ، ومعـــنى . كمـــا أشار البارودى من قبل فى متن شعره . وكما نفذه فى موسيقى الحـرف واللفظ والجمـلة . وكمـا قال قـدامة بن جعفر من قبل البارودى (ت ٣٣٧ هـ) : «لما كانت الأسباب المفردات التى يحيط بها حد الشعر ، ... أربعة : وهى : اللفظ، والمعنى ، والوزن والتقفية (٢٣)» . لهذا كان هذا التنغيم متعدد الجوانب والمستويات – فى هذه القصيدة – نوعاً من انتشار التقفية الداخلية والخارجية ، وهى ألوان بلاغية ، تجرنا من الدلالة الصوتية ، إلى دلالة الصوت ، وتشدنا من الفصاحة إلى البلاغة ، ومن الصوت إلى الصورة فقد «عنى علماء البلاغة فيما عنوا بدراسة الألوان البلاغية التى تنشأ عن القافية ، حينما يضاعف الشاعر من موسيقى البيت الداخلية ، فيأتى بالألفاظ المسجوعة ، أو يوازن بين مصـرعى البيـت وجـزأيه أو يكرر اللفـظ ، أو يوضع المعنى بما يزيده جمـالاً ويفى بالقـافية (٢٤)» مع مراعاة المقصد المنوط بشد أذن المتلقى ، وإدخاله إلى عالم القصيدة بالموسيقى التى هى أصل الشعر ، وجوهر الصورة البلاغية والشعرية والرمزية .

(٧)

يلفت النظر – هنا – الاعتماد على الصورة البلاغية (التشبيه ، الاستعارة ، الكناية، المجاز المرسل) . ويلف النظر – أيضاً – أنه يوظف الصورة الشعرية ، توظيفاً ثانوياً ، ويجعل لها ، دور المساعدة وليس دوراً جوهرياً فى تشكيل النص . فهى شارحة، ضاربة للمثل ، مؤكدة ، مجسدة ، مشخصة ، لأنها تأتى داخل الجملة الشعرية كوسيلة لهذه الأهداف السابقة .

فقد تواكبت الصورة البلاغية ، مع المقاطع التى يتكلف فيها الانفعال ، بحيث تحولت من دور ثانوى ، إلى دور أقرب إلى الجوهرية . خاصة ، فى المقاطع التى تناولت : حديث الطيف ، والزيارة ، والأهل ، وحوادث الدنيا . لذلك كانت المقاطع (١-٦) ، (٧-١٥) ، (١٦ – ٢٢) ، (٦٣ – ٦٧) أكثر المقاطع اعتماداً على الصورة البلاغية .

أما المقاطع الأخرى ، التى تحدث فيها عن : الصبر ، والهزيمة ، والأمل ، فقد طغى عليها المنطق العقلانى ، فخفت فيها التصويرية وحلت محلها الصياغات اللغوية المقنعة كما فى : (٢٣ – ٤٣) ، (٤٤ – ٦٢) وهى تمثل أكثر من نصف أبيات القصيدة .

وهذه إشارة إلى علاقة هذا الشعر بالعمليات النفسية ، والعقلية بل الاجتماعية أيضاً .

ويظهر التركيب اللغوى والفنى لهذه القصيدة ، نموذجاً لتركيب بنية قصيدة المنفى، بشكل عام . وكان واضحاً الفارق ، بين قصيدة المنفى عند البارودى ، وبين قصيدة المنفى عند الطهطاوى ، وقد أوضح التحليل فى كلتا القصيدتين ، أنها تحمل سمات الشاعر الخاصة ، وسمات مذهبه وعصره . وقد وضح الفارق الكبير ، بين عثمانية الطهطاوى ، وعباسية البارودى ، إن صح هذا الوصف .

وتتضح الصورة أكثر ، حينما ننتقل إلى الشاعر الرائد الثالث ، أحمد شوقى ، فى منفاه ، لنعلم مدى الخطوة التى خطاها هو ، وخطاها الشعر العربى الحديث ، وخطاها شعر المنفى بخاصة .

هوامش الفصل الأول من الباب الثانى

(١) محمود سامى البارودى ، ديوان البارودى ، جـ ١ ، جـ ٢ ، ضبطه وصححه : على الجارم ، ومحمد شفيق معروف ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ، ١٩٥٣ . وسيشير البحث إلى مواضع الاستشهاد فى متن البحث . أما جـ٣ ، ج ٤ ، فقد اعتمد البحث على طبعة دار المعارف تحقيق محمد شفيق معروف ـ ٣ ، ١٩٧٢ م. ، جـ ٤ ، ١٩٧٤ م .

(٢) الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، رسالة الحنين إلى الأوطان ، مكتبة الخانجى ، بدون . جـ ٢ ، ص ٣٩٢ ، ٣٩٣ .

(٣) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الثانية ١٩٨٦ م . ص ١٣٠ .

(٤) كلود ليفى شتراوس ، العرق والتاريخ ، ترجمة سليم حداد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢ م . ص ٧ .

(٥) الجاحظ ، نفسه ، ص ٣٨٨ .

(٦) مقدمة الديوان ، للدكتور محمد حسين هيكل ، ص ع .

(٧) حسن البنا ، الطيف والخيال فى الشعر العربى القديم ، دار النديم للصحافة والنشر، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ ، ص ٤٦ .

(٨) عبد الحليم حفنى ، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م . ص ٧٢ .

(٩) طاهر لبيب ، سوسيولجية الغزل العربى ، ترجمة حافظ الجمالى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق ، ١٩٨١ م . ص ٨٢ .

(١٠) جابر عصفور ، الشاعر الحكيم ، فصول المجلد (٣) العدد (٢) ، مارس ١٩٨٣ م ، ص ١٤١ .

(١١) غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٤٧ .

(٨٢) يمنى طريف الخولي ، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم ، مجلة ألف ، العدد التاسع ، ١٩٨٩ ، ص ١١ .

(١٣) حسن البنا ، الكلمات والأشياء ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٤٩ .

(١٤) إبن رشيق القيروانى ، العمدة ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الخامسة ، ١٩٨١ ، جـ ١ ، ص ٢٠ .

(١٥) جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م ، ص ٣٠٩ .

(١٦) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ، ومبارك حنور ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨ ، ص ١٥ .

(١٧) عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، كتاب الهلال ، يناير ١٩٧٩ ، ص٩٣ .

(١٨) حسين المرصفى ، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٢٩٢ هـ ، جـ ٢ ، ص ٤٧٣ .

(١٩) إبن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ . جـ ١ ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٢٠) جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، كتاب الأقلام (١) وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦ .

(٢١) مصطفى جمال الدين ، الإيقاع فى الشعر العربى ، مطبعة النعمان ، النجف ، العراق ، ١٩٧٠ ، ص ٩٨ .

(٢٢) محمد مفتاح ، فى سيمياء الشعر القديم ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٧٩ ، ص ٣٥ .

(٢٣) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٩ ، ص ٢٥ .

(٢٤) عونى عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ، مكتبة الخانجى ، ١٩٧٧ م ، ص ١٠٦ .

الفصل الثانى

«شوقى»

(الفردوس المفقود والتفكير بالتراث)

(١)

خرج أحمد شوقى ، الرائد الثالث ، لمدرسة الإحياء ، قبل أن ينفى ، إلى فرنسا فى بعثة علمية (١٨٩٠ - ١٨٩٣) لدراسة القانون . وبعدما عاد إلى مصر عقب هذه البعثة ، اقترب من المعية الخديوية وأصبح من شعراء البلاط ، بل شاعر البلاط . ولما كان البلاط فى هذه الفترة وطنياً ، يميل إلى إقامة علاقات طيبة مع «الشعب» ومع «زعماء الشعب» اتصل شوقى بهؤلاء الزعماء ، واقترب منهم . وكان لابد أن يتوازن البلاط - وهو يضاد الإنجليز المحتلين - مع الخليفة التركى ، وأن يفسح مجالا لحلول شعبية ، وإسلامية ، فى الوقت نفسه . وهنا ، عقد شوقى صلات طيبة مع «الباب العالى» . وكانت فترة رجوعه من البعثة (١٨٩٣) حتى منفاه (١٩١٤) فترة مزدهرة على كل مستوياته النفسية ، والاجتماعية، والسياسية ، والفنية فى آن واحد .

ولذا، كان نفيه إلى «إسبانيا / الأندلس» نفياً سياسياً ، فقد نفى كما نفى الخديوى عباس حلمى الثانى ، وبقية الزعماء الوطنيين ، فى الوقف الذى عاش فيه الشعب المصرى، تحت الحماية البريطانية ، وتحت أعباء الحرب العالمية الأولى ، وتحت وطأة حكم «السلطان حسين كامل» (١٩١٤ - ١٩١٧) ثم فترة من فترة حكم «السلطان فؤاد» الطويلة (١٩١٧ - ١٩٣٦) أعنى الفترة القصيرة من (١٩١٧ - إلى ١٩١٩) عام الثورة المصرية الكبرى ، وعام رجوع أحمد شوقى من منفاه .

ويعنى ذلك أن أحمد شوقى قد نفى إلى إسبانيا وعمره حوالى خمسة وأربعين سنة (١٨٧٠ - ١٩١٥) ، وهو عمر يقرب من عمر الطهطاوى حين نفى (١٨٠١ - ١٨٥٠) أى حوالى خمسين عاماً ، وهو عمر يقترب من عمر البارودى عند نفيه (١٨٣٨ - ١٨٨٢) أى حوالى أربعة وأربعين عاماً .

فقد نفى الجميع بعد سن الأربعين ، وهو سن النضج والكهولة .

ولكن شوقى يختلف عن الرائدين السابقين له بأنه : نفى وهو شاعر مصر الأول ، فى وقت وضع فى سلة واحدة مع المعية الخديوية ، والباب العالى ، والزعماء الوطنيين ، والشعب قبل كل الأسباب . فلم يكن منفاه عقاباً لمؤمرة وظيفية (الطهطاوى) ، أو خسران

فى معركة عسكرية أو سياسية (البارودى) . فقد اقتصر طموحه على «الشعر» فقد أراد أن يكون شاعر مصر والعرب والمسلمين ، ونجح فى ذلك .

لهذا كان الأفق النفسى ، والاجتماعى ، والسياسى ، والشعرى لشوقى ، مغايراً لمن سبقه من الرواد . ، وطموحه أكبر من طموحهم ، من زاوية الشعر ، فالطهطاوى ينفى طموحه فى الشعر و (وما قول القريض برأسمالى ، ولا سندى أراه ، ولا سنادى) ، والبارودى ينفى أنه شاعر محترف (وما الشعر دأبى ، ولا أنا شاعر) ، ولكن (شوقى) يطمح إلى أن يكون (شاعراً محترفاً) قادراً منذ بداية قوله للشعر ، لأن المصريين «لا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الأسمى فى البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزله وأسموا إليها ، على درج الأخلاص فى حب صناعتى وإتقانها ، بقدر الإمكان ، وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها» (1)

ويبدو أن قصائد البارودى – تلك – كانت رداً على شوقى من المنفى ، فقد انفرد شوقى بعد نفى البارودى ، بل شايع الخديوى توفيق فى بداية الأمر ضد زعماء الثورة العرابية . بينما كان الطهطاوى مفتخرا بمدارسه وترجماته فى منفاه ، وقبله ، وبعده ، بل لم ينافس أحداً على إمارة الشعر .

وبينما كان البارودى يعانى سبعة عشر عاما من النسيان والنفى ، لأن السلطة السياسية ضده ، والشعب منقسم حول موقفه . كان شوقى خلال خمسة أعوام فقط ، يسير فى أرض اسبانيا ، يسترجع التاريخ ، والشعر ، حراً طليقاً ، لا مكان يحدده فقد سمح له بالتنقل داخل منفاه ، مثله مثل الطهطاوى الذي نفى خمسة أعوام مع فارق أن (شوقى) قد أتيح له استمرار استفادته من الحضارة الغربية ، بعد فرنسا ، وأن الطهطاوى احتك بحضارة أفريقية متخلفة ، لذا كان المنفى بالنسبة لشوقى ، بعثة تعليمية أخرى ، وسوف تترك هذه الفروق الزمانية ، والمكانية ، والذاتية فى تشكيل قصيدة المنفى آثاراً عند شوقى بخاصة ، فقد دفعت بها إلى آفاق جديدة ، أكثر تقدماً مما كانت عليه حتى عودة البارودى من المنفى (١٩٠٠) وحتى موعد نفى شوقى (١٩١٤م) .

نحن إذن ، أمام فروق فردية / فنيه ، واجتماعية / حضارية ، أعطت لشوقى خصوصيته الفنيه بعامة والشعرية بخاصة . وأدت إلى غزارة إنتاجه الشعرى (والنثرى) فى

المنفى ، ونقلت الوطن ، من الأسرة والوظيفة (الطهطاوى) ومن الدفاع عن الدين والوطن بطموح الفارس (البارودى) ، إلى تحول الوطن الى «الفردوس المفقود» الذى يبحث عنه الإنسان ، في مقابلة المنفى (جهنم الغربة).

(٢)

فلقـد استطاع المنفى أن ينقى بعض شوائب علاقته بالسلطة المصرية ، والتى أثرت – قليلاً – على رؤيته لبعض الأحداث السياسية والعسكرية ، التى مرت بمصر ، منها موقفه من عرابى ، وثورته ، ومنها بعض المدح الدفين للسلطان حسين كامل الذى خلف عباس حلمي الثاني ، ولأعوانه الإنجليز ، كقوم خلفوا «وليم شيكسبير» وبنوا نهضة حديثة ضخمة كما في قصيدته (جـ٢ ، ص٦).

أقول إن آلام المنفى قد طهرت نفس شوقى ، فاكتشف نفسه من جديد ، فى فترات التأمل الطويلة ، واكتشف الشعب صانع الحضارة وصاحب الثورة الكبرى (١٩١٩) ، واكتشف تأثير شعره الوطنى على الاحتلال ورجاله المعاونين له ، وعاش المنفى عيشة عاطفية ، جددت فيه الحنين ، والشوق إلى الوطن ورموزه .

ولهذا ، كان شعر المنفى استمراراً لشعره الوطنى : السياسى والاجتماعى ، ولمقولاته عن الوطن (الجنة) والمنفى جهنم) ، فلم يعوقه المنفى كما عوق الطهطاوى ، ولم يسجنه المنفى فى أحلامه الخاصة ، وآلامه الخاصة كما فعل بالبارودى . بل دفعه الى الكتابة بعنف أكبر «ومن هنا كان شعره الوطنى قبل النفى ، أقل من شعره بعد النفى وأضعف ، فلما نفى ، أرث النفى وطنيته ، لأنه انطلق من إسار القصر ورسومه ، ولأنه ذاق مرارة العدوان البريطانى على حريته ، وحرية قومه . لهذا نجد شعره بعد النفى يلتهب وطنية ، ويمتد فيشمل مصر والعرب والإسلام ، على نطاق أوسع مما كان قبل أن ينفي (٢) .

بل ، فى حين ذابت وطنية الطهطاوى فى مؤلفاته التاريخية النظرية ، وفى الأناشيد الحماسية ، وفى حين تشكلت وطنية البارودى في مقولات مجردة فى ديوانه ، راحت وطنية شوقى تجد تجسدها شعراً ، تصويرياً .

وقد ساعدته على هذه التصويرية ، موهبته العربية العالية ، وقدرته على تجاوز

السابقين ، فى تشكيلاتهم اللغوية والشعرية . كما وظف تراثه توظيفاً جديداً على سابقيه، حتى تحول التراث إلى أداة من أدوات التشكيل الجمالى والفنى والشعرى ، فهجر تلك الروح البدوية التي نجدها عند الطهطاوى والبارودى ، وألصق التجربة الإنسانية بشعره ، فخصصه لنفسه ، على الرغم من استخدام «المعارضة» أداة جوهرية فى شعر المنفى ، بل الأداة الأولى الأساسية فى تشكيل هيكل النص . وعلى الرغم من غوصه فى التاريخ / الماضى ، وانحيازه للحضارات المصرية ، والعربية ، والإسلامية ، لأنه تجاوز هذا الانحياز باستخلاص المواقف الجوهرية من التاريخ والحضارة ، واستخلاص حكمة التاريخ ، وعظمة الماضى ، الذى يمثل باطن الحاضر ، وجذور المستقبل . فلم يقع أسيراً للسرد التاريخى كما حدث له فى القصائد التاريخية الطوال قبل النفى بخاصة .

فلم يكن المنفى مثبطاً له ، وإنما فجر فيه مشاعر وأفكاراً جديدة دفعته إلى الإستفادة من موقع إسبانيا في التاريخ العربى / الإسلامي ، ومن تقنيات الموشحة الأندلسية ، بل لفتت نظره إلى مأساة الدول والأفراد «وليس من الغلو أن نعتقد أن أحمد شوقى نفسه ، الذى كان يعيش فى بيئة عربية لم تنفجر المشاعر العربية فى نفسه صافية إلا بعد مكثه فى الأندلس (منفياً) . فهناك التفت إلى دراسة تاريخها ، من خلال ما كتبه مؤلفوها ، وهناك نظم مطولته التاريخية دول العرب وعظماء الإسلام ، ونظم موشحة صقر قريش ...»(٣) .

ومن ثم ، تكونت لدى شوقى نزعة أندلسية ، فنية ونفسية . لأنه دخل فى نسيج الحياة هناك ، وفى الموقع الوسيط بين الماضى والحاضر ، بين أوربا وأفريقيا . وهى النزعة التى ساعدت شعراء المهجر على التواصل مع تراثهم بعد تفرق «الرابطة القلمية» – فيما بعد فى المهجر الشمالى . «فإن العامل الشعورى التلقائى ، هو الذى عطف سائر الشعراء والكتاب العرب فى (البرازيل) نحو : الماضى الأندلسى ، على غرار الظروف النفسية التى أحاطت بشوقى فى أسبانيا»(٤).

ولم تطل غربة شوقى فى المنفى ، بل عاد أواخر (١٩١٩) ، بينما كانت هذه النزعة الأندلسية لدى شعراء المهجر الجنوبى بخاصة تتحول لظاهرة شعرية ، بعد أن كانت مجرد

ظاهرة نفسية تعويضية ، تجعلهم يتشبثون بمجد الأجداد ، لأن «هذه الظاهرة النفسية ، لم تلبث أن تجلت فى الأدب نزعة فنية حين غدا نظام الموشح الأندلسى ، أثيراً لدى شعراء العصبة الأندلسية ، وسائر شعراء المهجر الجنوبى» (٥) .

فلم يكن شوقى ، ضعيفاً يتشكى ويطالب بالعفو ، إنما حول آلامه الى شعر ونثر يصور نقلة شعرية فى شعره ، وفى شعرنا العربي الحديث .

يضاف إلى ذلك أن (شوقى) لم يعاد إسبانيا أو حضارتها ، بل كان يحس تعاطفاً معها ، ومع أهلها ، ولكنها رغم جمالها وتنوع متعها ، لم يرض بها وطناً بديلاً عن مصر . بل لم يذكر المكان المنفى إليه بأوصاف سلبية ، أو بنفور كما كان الطهطاوى يذم السودان ويلعن هواءها وعادات أهلها ، وكما كان البارودى يذم «سرنديب»وما طاف به من أقاليمها التى أمرضته وحبسته . بل ، ونراه قبل المنفى حفياً بها وقد حولها إلى مقياس حضارى يقيس به موقف العثمانيين من مدينة أدرنة سنة ١٩١٢ (الشوقيات جـ١ ص ٢٣٠ - ٢٣٩) .

لم يذم شوقى إسبانيا ولم يذم أهلها ، إنما تمثلت لديه (إسبانيا) على أنها (التاريخ) و (الأندلس القديم) ، والجنة التى طرد منها العرب . ورغم ذلك ، لم ينشد فى منفاه قصيدة مخصوصة فى طبيعة إسبانيا الجميلة ، كما فعل البارودى فى احدى قصائده (رغم تبرمه منها) . فقد حول شوقى بغضه لمشاعر (الفراق) و (الغربه) وحول حبه للطبيعة ، إلى النيل، وروابيه ، وأهله ، والأماكن التي أحبها وعاش فيها ، شبابه وسلطانه وعزه فى الحضرة الخديوية ، وفى مناطق القاهرة والجيزة التى عاش فيها منعما بصحبة الأصدقاء ، وهذا أمر يشترك فيه شعراء المنفى جميعا . أعنى بروز (المكان) كبطل في القصيدة ، يتوازى مع (الشباب) و (النعمى) .

وليس (المكان) فى هذا السياق ، إلا تثبيت للحظات زمانية خاصة ، ترتبط نفسياً أو اجتماعياً أو فنياً بالشاعر فى مكان نقيض . وهو نوع من أنوع (البعث) و(الإحياء) لا يقل عما كان يفعله الشاعر القديم وهو يستدعى أماكنه وأماكن الأحياء التى رأى فيها سعادته أو تحققه .

ولكن الفارق يتضح فيما فعله الطهطاوي والبارودى ، فى ناحية ووما فعله شوقى ،

في ناحية أخرى ، فقد ذكر الاثنان الأولان مصطلحات البدوي ، وتسمياته وهم يعبرون أو يسمون أماكن فى مصر ، فى حين قصد شوقى مباشرة دون كناية إلى أسماء ثابتة وصفات مصرية واضحة .

ذلك أن الوطن الذى تحول الى «جنة» و «خلد» لا يمكن تسميته باسم أماكن أخرى، مهما تكون قداستها ، بل إن الوطن «المكان» (المقدس) يجعل الشاعر خارجاً عما يتعارف عليه المسلمون ، إذ يمم وجهه شطر وطنه وليس شطر المسجد الأقصى أو مكة فقول شوقى :

– وطنى لو شغلت بالخلد عنه ∴ نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

يصور وطنه جنة أكبر من أى جنة ، تشده إليها ، بل وطنه الشباب ، والدين فى قوله بعد العودة الى مصر :

ويا وطنى لقيــــتك بعد يأس ∴ كأنى قد لقيت بك الشبـابا .
ولو أنى دعــــيت لكــنت دينى ∴ عليه أقابل الحتــم المجابا .
أدير إليك قبل (البيت) وجهى ∴ إذا فهت (الشهادة) والمتابا .

(الشوقيات جـ١ ، ص٦٦).

وهو ما يجعل الوطن جنة ، والمنفى حالا من حالات جهنم ، فى قوله :

– لولا عوادى (النفى) أو عقباته ∴ و(النفى) حال من عذاب (جهنم)

وهذا التضاد بين (الجنة) و (الجحيم) يمثل ثنائية ضدية تمثل قيمة الوطن المقدس فى حالتى الأثبات والنفى ، وما يترتب عليهما . وبالتالى تكون العودة الى الوطن مكافأة له، على حسن صدق هوى المحب لوطنه (والحر يصدق فى هوى أوطانه).

وبالتالى يخرج الشاعر من مفردات الفروسية السائدة لدى البارودى ، إلى مفردات الحرية ، والحر ، وهى المفردات التى زادت فى مصر بعد ثورة (١٩١٩) بخاصة .

ولا يفوتنا هنا ، أن ننوه بأنه للمرة الأولى ، يكون نفى شاعر من شعراء الإحياء ، من أجل أقواله وقصائده ، التي كانت تساعد الشعور القومى فى التأجج ضد الاستعمار، من أجل الحصول علي حرية الوطن ، والمواطن ، وهو ما انفرد به شوقى عن سابقيه من

رواد الأحياء ، في أسباب نفيه ، كما كان مختلفاً في شكل نفيه وعودته ، إذ عاد قوياً محمولاً على الأعناق ، وأبدع بعد عودته أرقى أعماله الشعرية : الغنائية والدرامية ، والنثرية .

(٣)

اتيح لشوقي حرية الحركة ، في منفاه ، وأتيحت له ظروف طيبة في المراسلة ، مع الصحف الكبيرة السيارة ، ومع كبار شعراء وأدباء عصره . بل أتاحت له الرحلة كلها ، أن يطلع على مفردات الأندلس القديمة ، والحديثة ، فلم يكن «محبوساً» «أو مسجوناً» في ظلمة الحبس والسجن كما عبر البارودي من قبل . لهذا كان نتاجه كثيراً ، وجيداً ، فقد أنتج الآتي :

كتب شوقي – وهو بالمنفى – كتابات متنوعة ، فكتب المسرح، والأرجوزة والقصيدة، والموشح ، والمقطوعة ، كما كتب بعض النثر . ويجب أن نفرق هنا ، بين تاريخ الكتابة ، وبين تاريخ النشر . فهناك نصوص كثيرة نشرت بعد عودته من المنفى ، وبعضها نشر بعد مماته . وهي :

أولا :

– كتب مسرحية «أميرة الأندلس» في إسبانيا ، مستوحيًا تاريخ عصر ملوك الطوائف ، في أشبيليه وأغمات بخاصة ، ومستوحيًا مادة شعرية من هذه الشخصيات التاريخية الشاعرة ، المعتمد بن عباد ، الرميكية ، العبادية وغيرهم . وقد كان الدافع وراء هذه المسرحية ، ما لا حظه من تشاغل الأمراء عن الحكم ، حتى هجم عليهم الأعداء ، والشعب في غفلة فقد كانت هذه الفترة ، بتعبير شوقي ، «القطعة من ليل الملمات ، كان الأندلس تحت ملوك الطوائف ، وكان هؤلاء الملوك .. أصحاب بذخ وترف ، وأخذ ان صبوة وخلاعة ، ... / ... فتخيل كيف كان بؤس الرعية ، وتأمل كيف تذهب معالم البلاد بين عبث الفرد وغفلة الجماعة»[٦] . وهو وضع يشابه حياة المصريين أثناء فترة الإحتلال والحرب العالمية الأولى .

وقد نشرت هذه المسرحية ، بمطبعة دار الكتب المصرية (١٩٣٢) فى مائة وسبع وخمسين صفحة . ثم نشرتها المطبعة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ بعد ذلك . ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ .

ثانيا :

– أرجوزته دول العرب وعظماء الإسلام ، وهى توظيف للتاريخ العربى والإسلامى ، طبعت بمطبعت مصر ، مقدمة بتقديم لمحمود خاطر بتاريخ ٥ من مارس ١٩٣٣ . وقد طبعت بعد ذلك عدة طبعات مصورة عن هذا الأصل ، آخرها طبعة دار العودة بيروت ، ١٩٨١ .

وهى أرجوزة من ألف وخمسمائة بيت من النظم ، تشمل مقدمة يبين فيها أسباب تأليف هذا الكتاب ، ومنهج التأليف ، وندرك تشابها بين مقدمة أحمد شوقى للأرجوزة ، ومقدمة الطهطاوى لترجمة رواية تليماك لفنيلون : فشوقى يسرد أسباب تأليفه للأرجوزة ، والظروف التى يكتب فيها وأهدافه من تأليفها ، مذكراً بالمنفى ووقته الطويل ، وبحكمة الأقدار فى هجرة الوطن ، يقول :

وبعد ، فاسمع يابنى وأفهم ∴ لا تأخذ الأمــور بالتوهــم
لما رمى اللــه بهذى الحرب ∴ علـى بنى الشرق وأهل الغرب
لحكمة يعلمهـا تعـــالى ∴ يملأ من أسرارها والأفعالا ...
تحـركت سواكن الأقــدار ∴ واطردت عــوامل الأكـــدار
وحكم الله (بهجــرة الوطن) ∴ وطالما ابتلى بها (أهل الفطن)
فكنت أستعدى على الهموم ∴ بنـــات فكر ليس بالملمـــوم
استدفع الفراغ والعطـــالة ∴ وبطـــل من يقتــل البطالة /
حتى أراد الله أن نظـــمت ∴ من سير الرجال ما استعظمت

ولهذا يبدأسير الرجال العظيمة بمقطوعات عن (لغة الحرب) وهم :

– لم يزل تاجهـــم الـكلام ∴ والأجـراء الصاغة الأعلام .. / ..
رب قديم كشعاع الشمس ∴ إبن غد ، واليوم وابن الأمس
(الأرجـوزقص١٠ ، ١١)

ثم يتطرق إلى (التاريخ) بمفهوم التتابع الزمنى ، وبفهوم المحطات الرئيسية فى الفكر الإنسانى ، من آدم إلي قيام الساعة :

ذاك كتاب النـــاس والأيـــام ∴ من آدم الجــــد إلى القيــام .. / ..
فالروح فى التايخ (الاعتبار) ∴ و(حكمـــة) تودعهـــا الأخبار ..
فمن كريم (الشعر) و(البيان) ∴ عيـــنان في التـــاريخ يجريان
(الأرجوزة ص ١٣ ، ١٤)

ويتطرق بعد ذلك إلى (الوطن) وهى فترات مهمة ، نجد صداها فيما كتبه عن الوطن نثراً ، وشعراً ، قبل المنفى وأثناءه ، وبعده ، وتعريف الوطن عنده ، لا يفلت كثيراً عما ذكره الطهطاوي عن الوطن ، فى نثره وشعره ونظمه ، وهو ما أشرنا إليه في الفصل الثانى من الباب الأول .

فشوقى - فى هذه المقطوعة الطويلة المهمة وهى سبعة وأربعون بيتاً ، مقسمة إلى مقدمة عن تعريف الوطن وعلاقته بأهله ، ثم يعرض بعد ذلك مامن به الوطن على شبابه وأهله ، ثم تطرق الى تشكيل السلطة فى المجتمع (الوطن) وتطرق إلى ملك (روما) بخاصة، وكيف هوى ملكها لما فسدت علاقتهم بالوطن ، وأشار إلى خلافة المسلمين فى الأرض وتحويل الأرض كلها إلي وطن ، فى المشرق والمغرب ، وفى الأندلس - بالقطع - حتى - انقضى سلطانهم ، فرحلوا ، كما رحل كل الناس ، لكنهم غير الرومان فى رحليهم ، رحلوا جسداً وبقى صوتهم العربي ، ودينهم ولسانهم وتاريخهم وسلوكهم الحميد ..

وواضح جداً ، التعريض بالرومان (أشباه المحتل الأنجليزى) الذي لا بد أن يرحل فى مصر . لأن عظمة التاريخ وحكمته ، تكمن فى - رأى شوقى - فى تداول الأيام بين الناس ، وبقاء السيرة الحسنة والذكرى الخالدة .

ويهمنا هنا أن نشير إلى مفهوم (تعريف) شوقى للوطن ، وعلاقته بأهله ، لأنه سيرمى بظلاله الفكرية على بقية نتاجه الشعرى فى المنفى بعد ذلك وأثنائه . فهو يقول :

وجانب من الثرى يدعى (الوطن) ∴ ملء العيـون والقلوب والفطن
ونزعة النـاس الى (أوطــــانها) ∴ كنزعة (الإبل إلى أعطانهـا)

يحبــه الأقــوام منــذ كانـا ∴ ولا يســاوون به مكـــانا

وتكرم الـدار على (الحـر الأبى) ∴ كرامة (الأم) عليـه و (الأب)

(الأرجوزة ص ١٥. ١٦).

فعلى الرغم من كون الوطن (تراب) إلا أنه يتحول إلى أم وأب ، ولا يعدل المرء به مكاناً . وهو يحن إليه كحنين الإبل إلى أماكن حياتها ونومها . ونسمع هنا صدى ما نقله الجاحظ حين يقول :

وأكرم الإبل أحنها إلى أعطانها[٨] وهى المقولة التى رددها شوقى في قوله (كنزعة الإبل إلى أعطانها) . بل ، إن البيت الثانى الذى يربط بين الوطن وعقل الآدمى ، وعنصر الاختيار فى حب الوطن، نراه في المصدر نفسه عند الجاحظ ، فى الفقرة التالية ، للاقتباس السابق .

وندرك – هنا – العلاقة بين هذه المقولات الشوقية والتراثية ، وبين ماقاله الطهطاوي من قبل ، وأشرنا إليه في موضعه .

كما نجد صدى لمقطوعة الوطن (فى الأرجوزة) مبثوثة فى المقطع النثرى من «أسواق الذهب» إذ يردد شوقى الأفكار نفسها مضيفاً إليها بعض الأفكار الخاصة بمصر ، بذكر معاصريه ، أو بذكر نداءه للشباب المصرى ، ولدعائه لهم بالتوفيق ، فنستمع إلى مقولات : (الوطن موضع الميلاد ومجمع أوطار الفؤاد ، ومضجع الآباء والأجداد ، أول هواء حرك المروحتين ، وأول تراب مس الراحتين) وهى مقولات نحسها فى هذه المنظومة الأرجوزية بل نحن فيها ، تأثيرات الشعر العربى القديم فى قول شوقى (وأول تراب مس الراحتين) وهو قول مأخوذ من قول الشاعر القديم : (وأول أرض مس جلدى ترابها) وهى مقولة تعيدنا من جديد لداية تعريف شوقى للوطن (جانب من الثرى) .

(١٠)

ونجد مقاله عن «قناة السويس» وهو سابق – أيضاً – على تاريخ كتابة الأرجوزة ، قد حمل بعض الأفكار التى لخصها فى أرجوزته ، فقد ذكر (الرمال / الوطن) وما مربها

فى (العصر الخالى / الماضى) من نبات وفتوحات ، وحكمة ، وحكماء ثم ما أصابها من غزوات العجم قديماً (الهكسوس ، قمبيز ، الإسكندر) ثم فتوح المسلمين ، ثم انتصارات صلاح الدين الأيوبى ، ثم هزيمة نابليون على أرض مصر / الوطن ، حتى وصل إلى فتوحات إبراهيم بن محمد على باشا ، وإصلاحات إسماعيل الذى فتح قناة السويس ، وهى التى أقلت سفينة (المنفى) وأعادت شوقى من بلاد الأندلس .

وقد أشار شوقى فى مقطوعة الوطن من الأرجوزة إلى هذه الفترات ملخصة حتى عصر الفتح العربي الأندلسى وخروجهم فقط ، مضمنا المعانى والأفكار نفسها ، فعلى ، سبيل المثال ، يقول :

– وأنجز اللـــه النبى وعده ∴ وساد قومـه الزمـــان بعده

فورثوا قيصر في المشارق ∴ وأخذوا الغرب بسيف طارق

(الأرجوزة ص١٦)

ثم يتطرق شوقى ، بعد حديث الوطن ، إلى (البيت الحرام) ثم إلى (السيرة النبوية الشريفة) ، ولهاتين المقطوعتين (من ص ١٨ الى ص ٢٩) صلات وثيقة بما كتبه شوقى عن النبى صلى الله عليه وسلم ، قبل المنفى ، ومدائح ما بعد المنفى ، ثم يتطرق شوقى بعد ذلك ، إلى : (الخلفاء الراشدون) بعامة (ص : ٣٠ – ٣١) ثم يفرد صفحات ومقطوعات لـ (خلافة أبى بكر الصديق) (ص : ٣٢ – ٣٥) ، (خلافة عمر بن الخطاب) (ص ٣٦ – ٣٩) ويقف كثيرا عند عمربن الخطاب ، وعند مواقف مهمة من تاريخ خلافته ليصل الى قيمة ما فعله عمر للدولة الإسلامية ، والعظة التى نأخذها من الإخلاص لهذه الدولة . فيكتب عن (عمر وخالد بن الوليد) (ص ٤٠ – ٤١) ، وينهى الحديث عن عمر بـ (مقتل عمر) .

ثم يستأنف الكلام عن تاريخ الصحابة ومنجزاتهم ، فيتحدث عن (خلافة عثمان بن عفان) ثم يعرج على عليّ و معاوية (الخصمان). وبعدها يفرد حديثا عن (أمير المؤمنين على بن أبى طالب) ثم (معاوية) ثم يتناول بعض قيادات الصحابة ، فيخص بالحديث (عمر بن العاص) فاتح مصر . و (خالد بن الوليد) فاتح الشام .

ويعبر شوقى عن الفترة التاريخية التالية لعصر الفتوحات إلى (دولة بن أمية) تمهيداً

الحديث عن دولة الأمويين فى الأندلس . وهو ما صاغه شعراً بعد صفحات قليلة ، عن (صقر قريش / عبد الرحمن الداخل) فى شكل الموشحة الأندلسية بين صفحات (ص٧٠ الى ٧٨) .

ويتطرق بعد ذلك لـ (خلافة عبد الله بن الزبير) ثم (موت إبراهيم الإمام ، والبيعة لأخيه السفاح وخلافته) ثم يتناول (أبو مسلم الخرساني الداعى للعباسيين) ، (الدولة العباسية) ، (أبو جعفر المنصور) ، ثم يقفز بعد ذلك إلى (دولة الفاطميين) . ليصل - فى النهاية - إلى الدعاء لهم :

- فيا جزى اللـــه بنى فاطمة ∴ عن مصر خير ما أثاب وجزى

(الأرجوزة ، ص٩٧)

ليعود من هذا كله إلى الحديث عن مصر ، التى شغلته طوال كتابته عن دول العرب وعظماء الإسلام ، وإن كان يختتم الأرجوزة كلها ، بالكشف عن خمولهم ، وضياع ملكهم بسبب تحكم الوزراء فى الخلفاء ، يقول :

- خليفة الرحمـــن فى زاويـــة ∴ من الخمـــول ، والوزير بن جلا

(الأرجوزة ص٩٨) .

ليصل إلى ما بدأ به ، من إشارات إلى (دورة التاريخ) وعبث الدهر والزمان بالدول والسلطان والشعوب وهى (العظة) و (الحكمة) التى نوه بها فى مقدمة الأرجوزة ، وفى مقطوعة الوطن .

وينبغى أن نلتفت هنا إلى قيمتى الزمان المتداول ، والمكان المقدس . وهما عنصران مهمان فى فهم ثنائية الزمان الفاعل ، والمكان الثابت . وهما عنصران سنجدهما فى «قصائد المنفى» الشوقية إلى جوار عناصر أخرى .

لذلك فالشخصيات ، والدول ، والأزمان ، التي سردها فى الأرجوزة ، عبارة عن «نماذج» و «أمثلة» للفكرة المجردة التى تستقطب ذهن شوقى (وتلك الأيام نداولها بين الناس) ، كما تكشف عن (انحياز) شوقى (للماضى) المشرق ، و (التراث) الباقى لنا ، ولأجيال أخرى تأتى بعدنا . وكذلك فالأماكن التى أشار إليها ، تتحول - فى النهاية - إلى رموز على لحظات زمنيه ...

ولا شك أن موشح « عبد الرحمن الداخل» وهو واحد من قصائد المنفى ، قد كتب فى هذا السياق الآنف.، فعليه من هذه الأرجوزة ظلال تاريخية ، ونفسية ، كثيرة . كما أنها وهى تعالج فكرة الوطن الأموى «البديل» ، تضرب فى ناحيتين : الأولى : منفى شوقى فى هذا الوطن البديل مثله مثل صقر قريش مع تغير بعض الظروف .

الثانية : أن مقطوعة الوطن ، مقطوعة مفتاح ، فى هذا السياق ، وفى سياق قصائد المنفى الشوقية كلها .

ثالثا :

وتوجد أعمال شعرية أخرى ، تصنف قصائد ، ومقطوعات شعرية ، كتبها شوقى فى المنفى ، وأرسل طرفًا منها إلى القاهرة ، بالبريد ، أثناء إقامته فى إسبانيا . وهى عبارة عن مقطوعات صغيرة ، ناوش بها أصدقاءه الشعراء كحافظ ابراهيم ، وإسماعيل صبرى ، وصاحب جريدة (الصاعقة) . وقد نشرها ، محمد صبرى السربونى ، فيما أسماه : «الشوقيات المجهولة» أو آثار شوقى التي لم يسبق كشفها أو نشرها[11] .

وبيانها كالآتى :

- ثلاثة أبيات بعنوان « من الغائب إلى المقيم» ، أرسلها إلى حافظ ابراهيم ، بالشوقيات المجهولة (جـ٢ ، ص١٦٥) ، وقد وردت فى ديوان حافظ (جـ ١ ، ص ١٨٦) والرد عليها (ص ١٨٧) طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠.

- بيتان بعثهما إلى إسماعيل صبرى ثم ضمها إلى قصيدته (ياناثح الطلح) (جـ٢ ، ص ١٦٦) . وقد أوحى رد اسماعيل صبرى عليهما ، ببعض أبيات داخل هذه القصيدة ، أشار إليها صاحب الشوقيات المجهولة (جـ٢ ، ص ١٦٧).

- مقطوعة نشرت فى جريدة (الصاعقة) فى ٢٢ من فبراير (١٩٧٧) بعنوان (جزاء الإحسان بالكفران) وهى ثلاثة أبيات ، وردت فى الشوقيات المجهولة (جـ ٢ ، ص٢٧٢) .

رابعا :

وهناك قصيدتان غير مكتملتين :

- الأولى : بعنوان أبيات مبعثرة نظمها فى الأندلس ، (جـ ٢ ، ص ٢٤٤) نقلهما

عن مجلة لرسالة فى (١٥ من اكتوبر ، ١٩٣٣) .

– الثانية : بعنوان «شوقية لم تتم» عن ثورة (١٩١٩) ولم يحدد أنها من قصائد المنفى أم لا . والواضح أنها محاولة من شوقى للكتابة عن ثورة (١٩١٩) فى المنفي لم يستطع أكمالها إمام لعدم تمكنه من معرفة تفاصيل الثورة المصرية ، أو خوفاً من أكتشاف أمرها ، فيعرقل رجوعه إلى الوطن . أوردتها الشوقيات المجهولة فى (جـ٢ ، ص ٢٧٣) وهى قصيدة كانت لدى صديق شوقى محمد عبد الرحمن الجديلى .

خامسا : مجموعة قصائد كاملة ، وهى منشورة بالشوقيات :

الأولى : معارضته لسينية البحترى ، وهى أول قصيدة قالها بعد وصوله إلى المنفى (١٩١٤) ، وبعد كتابته لمقال «قناة السويس» وهى التى مطلعها :

– اختلاف النهار والليـــل ينسى ∴ إذكرا لى الصبا وأيام أنسى

(الشوقيات جـ٢ ، ص ٤٤) .

يعارض فيها «البحترى» فى قصيدته فى «وصف إيوان كسرى» ومطلعها :

– صنت نفسى عما يدنس نفسى ∴ وترفعت عن جـدا كل جبس

(ديوان البحترى ، جـ٢ ، ص ١١٥٢)

(دار المعارف ، ط ٣)

الثانية : موشح صقر قريش ، وهو جزء من أرجوزته «دول العرب وعظماء الاسلام» المكتوب عام (١٩١٥) ، ومطلع الموشح :

– من لنضـــو يتنزى ألمـــــا ∴ بـرح الشوق بـــه فى الغلس

(الشوقيات جـ٢ ، ص ١٧١)

وهو معارضة لموشحة «لسان الدين بن الخطيب» :

– جادك الغيث ، إذا الغيث همى ∴ يازمـــان الوصول بالأندلس

(ابن خلدون ، المقدمة ، ص ٥٨٦ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٤).

الثالثة : قصيدته : أندلسية : التى كتبها (١٩١٦) . وله قصيدة فى ابن زيدون بالشوقات أيضا (جـ ٤ ، ص ٧٨) أما مطلع الأندلسية فهو :

- يانائح الطلح ، أشباه عوادينا ∴ نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

(الشوقيات : جـ ٢ ، ص ١٠٤) .

وهى معارضة لقصيدة ابن زيدون «النونية» التى كتبها فى ولادة بنت المستكفى،

- أضحى التنائى بديلا من تدانينا ∴ وناب عن طيب لقيانا تجافينا

(ابن زيدون ، مقدمة ودراسة الديوان ، ص ٩١ وما بعدها ، الشركة اللبنانية ، بيروت)

الرابعة : قصيدته فى رثاء والدته ، التى كتبها (١٩١٨) ، ولم تنشر فى حياته ، حتى نشرتها مجلة «أبولو» في ديسمبر ، (١٩٣٢) ومطلعها :

إلى الله أشكو من عوادى النوى سهما ∴ أصحاب سويداء الفؤاد وما أصمى

(الشوقيات : جـ ٣ ، ص ١٤٦)

وهى قصيدة يعارض فيها «ميمة» «المتنبى» فى رثاء «جدته» ومطلعها :

ألا لا أرى الأحداث مدحاً ولا ذمـــاً ∴ فما بطشها جهلاً ، ولا كفها حلما

(شرح ديوان المتنبى ، وضع عبد الرحمن البرقوقى ، جـ ٤ ، ص ٢٢٦ وما بعدها ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠)

ولا ننسى - هنا - تأثير المنفى على القصائد الأولى ، التى كتبها شوقى ، عقب عودته إلى بلاده فى يناير (١٩٢٠) وأولها قصيدته :

- أنادى الرسم لو ملـــك الجـــوابا ∴ وأجـــزيه بدمعى لو أثابـــــا

(الشوقيات ، جـ ١ ، ص ٦٤)

والتى يشير فيها إلى عودته ، ووداعه لأرض أندلس ، شاكراً فضلها ، عكس ما نجد فى قصائد الطهطاوى والبارودى من سخط على السودان وسرنديب : فيقول شوقى إنها أرض غربته الحانية ، كما كانت الأرض ، منفى آدم ، يقول :

وداعا أرض أندلس ، وهـــذا ∴ ثنائى إن رضيت به ثوابـــا

وما أثنيت إلا بعــــد علــــم ∴ وكم من جاهـــل أثنى فعابا

تخذتك موئلا ، فحللت أنـــدى ∴ ذرا ، من وائل ، وأعــز غابا

مغرب آدم من دار «عـــــدن» ∴ قضاها فى حماك لى اغترابا

(الشوقيات جـ ١ ، ص ٦٥)

ويعنى هذا ، أن تجربة شوقى لم تتحول إلى مرارة ، كما تحولت عند سابقيه ، بل تحولت إلى خبرة حياتية وفنية ، ظهر أثرها فيما أنتج - فى المنفى - وبعده .

ويتضح من سرد أعمال شوقى فى المنفى أننا أمام مجموعة من الخصائص ، المميزة لشعره ولإنتاجه أثناء المنفى ، وهى :

أولا : اتجه مجمل الإنتاج إلى المعالجة التاريخية :

ثانيا : اختصت قصائد المنفى كلها بأنها معارضات لكبار شعراء العصر العباسى ، والشعر الأندلسى ، فقد عارض البحترى (ت ٢٨٦ هـ) ، والمتنبى (ت ٣٥٣ هـ) ثم لسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦) وابن زيدون (ت ١٠٧٣ هـ) .

ثالثا : كانت الأبيات القليلة التى أرسلها من أسبانيا وسيلة فنية لمعرفة موقف الشعراء منه .

رابعا : الأندلسية الوحيدة التى لم تكتمل ، كانت فى وصف الطبيعة .

خامسا : لم تكتمل قصيدته عن ثورة (١٩١٩) لأن الماضى كان يشده أكثر إلى التاريخ والمعارضة لتاكيد الذات فى المنفى ، الذى كان فردوس العرب من قبل ، وفقد .

سادسا : تكشف هذه الأعمال عن أن شوقى كان يفكر بالتراث ، من ناحية ويحاول ، التفوق عليه فنيا من ناحية أخرى .

سابعا : انه يجب التعامل مع إنتاج شوقى فى المنفى كوحدة واحدة متجاوبة ، ومتناصة من الناحية الموضوعية والفنية ، لأنه يفسر بعضه بعضا .

(٤)

(٤ - ١)

يتفوق شعر المعارضة ، على غيره من كتابات المنفى ، التى كتبها شوقى فيما بين (ديسمبر ١٩١٤ ، وديسمبر ١٩١٩) ، فالمقطوعات الثلاث التى أرسل بها شوقى إلى حافظ واسماعيل صبرى ، وصاحب جريدة الصاعقة ، تنتمى فنيا ، إلى معارضته لابن زيدون

حيث تقف ، المقطوعة الأولى :

ياساكنى مصر إنا لا نزال على ∴ عهد الوفاء وإن غبنا مقيمينا
هلا بعثتم لنا من ماء نهـــركم ∴ شيئا نبل به أحشاء صادينـــا
كل المناهل بعـــد النـــيل آسنة ∴ ما أبعد النيل إلا عن أمانينـــا

بجوها ، وقافيتها ، ومعانيها ، ووزنها إلى نونية ابن زيدون «أضحى التنائى» . كما تنتمى للأسباب نفسها إلى معارضة شوقى لها «يانائح الطلح» ، حيث تنتمى المقطوعة والقصيدتان للبحر البسيط «وتشترك جميعا فى قافية وروى واحد (نا) . وتعالج مقولات : الوفاء بالعهد ، والغياب والفقد ، وطلب السقيا .

كذلك ينتمى البيتان اللذان وصلا إلى اسماعيل صبرى ، إلى السياق السابق نفسه : فقول شوقى :

ياسارى البرق يرمي عن جوانحنا ∴ بعـــد الهـــدوء ، ويهمى عن مآقينا
ترقرق الماء فى دمع السمـــاء وما ∴ غاض الأسى فخضبنا الأرض باكينا

فقد نشرهما شوقى فى قصيدته «يا نائح الطلح ، بعد أن أجرى شوقى تعديلا فى البيت الثانى فحوله إلى :

– لما ترقرق فى دمع السمـــا دما ∴ هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

حتى أن رد إسماعيل صبرى عليه فى بيته :

يانسمة ضمخت أذيالها سحراً ∴ أزهار أندلس هبى بوادينا
(انظر الشوقيات المجهولة جـ ٢ ، ص ١٦٧)

قد أوحى له ستة أبيات فى «يا نائح الطلح» وهى الأبيات (من ٣٧ إلى ٤٢) . ويزيد التأكيد – هنا – أن هذه المقطوعات تأتى بعد نظم النونية الشوقية .

أما المقطوعة الثالثة ففيها شك ، على لسان راويها ، الذى قال : «اسمعنى سعادة شوقى بك رد الله غربته هذه الأبيات ، ولم أعلم أهى له أم هو يرويها ، وقد قالها حين حدثناه بلئيم قابل الحسنة بالسيئة ، والإحسان بالكفران والعطية بالهجاء :

رأيت على صخرة عقربا ∴ وقد جعلت ضربها ديدنا
فقلت لها إنها صخـــرة ∴ وطبعك من طبعها ألينــا
فقالت صدقت ، ولكـننى ∴ أردت أعرفهـــا من أنا

ولهذا ، إن وضعناه فى شعر المنفى ، فلأنها تعالج قضية نفسية واجتماعية عانى شوقى منها وهى الجحود فى المنفى . وهى تقترب من لغة حكايات الأطفال عند شوقى .

أما القصيدتان الأخريان ، فالأولى : تسعة عشر بيتا ، من «بحر الوافر» يتحدث فيها شوقى عن الربيع فى يوم جميل ، ينقلب ظهراً بغباره وضجيج بحره ، وبرقه ، ومطره، وثلجه ، التى رأى الشاعر فيها ، ملامح بهجة وجمال .

وواضـــح فى هذه القصيدة أنها محاولة لتمرين اليد على الشعر ، فى وصف الطبيعة ، فى يوم صباحه جميل ، وظهره ردئ . إذ كان شوقى يسكن على البحر المتوسط مباشرة ، فربما وصف هذا اليوم ، لأنه رأى فيه انقلاب الحال من حسن إلى سيئ ، كما انقلب بشوقى الحال من حسن إلى سيئ فوجد نفسه فى الطبيعة ، فى لحظة ينطبق – فيها – حاله على حالها ، والعكس صحيح . لذلك تنتمى هذه القصيدة بجوها وانقلابها إلى انقلاب الحال فى نونية ابن زيدون ، ونونية شوقى .

والقصيدة الثانية منهما ، فى ثورة ١٩١٩ ، فهى تسعة عشر بيتاً أيضاً ، لكنها من «بحر الرمل» ، ينادى فيها صاحبه أن يرتقى صخرة فى حرم الأهرام وينادى قومه المصريين ، ليهنئهم بثورتهم ، التى هزت الأسد البريطانى ، ورجاله ، فهم قوم عزل ، لكنهم أقوياء بالحق يقودهم سعد . والحقيقة أن القصيدة مباشرة ، وفيها تصنع واضح ، يدل على أن «شوقى» قد كتبها برما بعدم مشاركته للثورة .

ولهذا ، تقع المقطوعات الثلاث داخل القصيدة الأم ، «النونية» بينما نبهت قصيدة وصف الطبيعة ، وقصيدة ثورة ١٩١٩ ، إذا ما قورنتا بمثيلاتهما من شعر شوقى بعامة فى هذه الأغراض ، إذا قيستا بشعر المعارضة فى المنفى بخاصة .

ذابت أصول شوقى الأعجمية فى حياته المصرية ، وربط مصيره بمصيرها ، وأعطته مصر من الرعاية والتقدير - بوجه عام - وأعطاها شعره ، ومشاعره ، وانتماءه . وكان لابد له أن يبرهن على مصريته ، كما حاول البارودى من قبل - ونجح فى ذلك إلى حد بعيد ، سواء فى شعره الخاص بالماضى المصرى القديم ، أم فى شعره السياسى والاجتماعى الذى لاحق فيه الأحداث الكبار فى وادى النيل .

وكان المنفى فرصة كبيرة له ، لكى يتضح معدنه ، وبالفعل ، كانت نتاجات المنفى، توكيدا على مصريته ، وعربيته وإسلاميته ، فالإنتاج الذى أشرنا إليه فى الفقرة السابقة، دليل على ما ذهبنا إليه .

وكان لابد أن يتحصن شوقى باللغة العربية ، باتقانها أكثر من غيره من الشعراء حتى لا يقع فريسة اتهامه بالعجمة ، أو التصنع فيها . وكان اتجاهه للمعارضات فى شعر المنفى وسيلة مهمة لبيان صلته العربية / المصرية / الإسلامية . وصلته الشعرية واللغوية القوية بالتراث العربى . وتمثل المعارضات - من هنا - مظهرا جوهرياً لشعر شوقى ، ولقدرته الخاصة على التفكير بالتراث .

فقد أعطته المعارضة ، مادة شعرية مختزنة ، شكلت ذاكرته الشعرية ، مع غيرها من التراث الشعرى العربى ، مما جعل هذا المحفوظ الضخم ، ذاكرة شعرية ، لها خاصية مغناطيسية ، تستجيب فيها حالات الشاعر النفسية والاجتماعية والفكرية والشعرية ، لمثيلاتها فى التراث العربى والشعرى منه بخاصة . مما يجعلها تتحول إلى «مولد» شعرى فى «ذهن الشاعر» لحظة إبداعه للنص الشعرى ، تكون فيها موسيقى النص القديم مفتاحاً لهذا الجدل الإبداعى ، والتناص الفنى واللغوى .

ولهذا رأينا «شوقى» يعارض شعراء محددين وقصائد بعينها ، تشابهت ظروفهم ، وقصائدهم مع ظروفه ، فى المنفى بخاصة . فغير أنها من عيون قصائد الشعر العربى ، فهى قصائد تستقطب تجربة الشاعر وتساعد ، على تشكيل النص ، أمام «مرآة شعرية» يرى عليها مقدار ما صنعه ، إذ تبدو القصيدة المعارضة كميزان يقيس به نفسه ونظمه ، ليعلم - بينه وبين نفسه - إلى أى نتائج فنية ، قد وصل شعره . وهنا ، تأتى التشابهات

التى نجدها عند الموازنة بين القصيدة القديمة وبين قصيدة شوقى ، وهى وشائج مهمة لربط الشاعر : بمن يحب من الشعراء ، وبما يعجب من قصائد ، وبما يساعده على تطوير تعامله مع التراث ، ومع الأحداث الجديدة التى تنتابه .

لذلك يفيد (التناص) هنا فى إقامة الموازنات بين القديم والجديد ، خاصة ، وأن شوقى ، حين يعارض قصيدة ، كان يعيش المناخ النفسى والإطار الموضوعى اللذين أحاطا بالقصيدة الأولى المعارضة إلى حد كبير» (١٢) ومن ثم ، يتسرب إلى قصية شوقى – لا الوزن والقافية والروى – بل الفكرة المحورية أو الفكرة المفتاح وتجلياتها الشعرية ، كما يتسرب إليه المعجم وبعض الأساليب ، إلى جوار هذه الوشائج الشخصية والموضوعية ، أو إلى جوار الظرف الذاتى ، والظرف الموضوعي . ولكن مع ملاحظة تداخل «الأغراض الشعرية و (سياقات) قصائد التراث العربى فى الغرض العام للقصيدة» .

ولا شك فى أن فكرة التناص عند الموازنة والوساطة تحل ملابسات كثيرة ، أدخلت شوقى – فى نظر بعض النقاد – إلى السرقة من إبداع السابقين ، أو إلى اتهامه بالعجز ، والقصور عن اللحاق بالقديم ، بل القصور عن اللحاق بمحمود سامى البارودى، بل انمحاء شخصيته فى غيره من الشعراء السابقين ، فعند العقاد عند «أحمد شوقى ارتفع شعر الصنعة ، إلى ذروته العليا ، وهبط شعر «الشخصية» إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس» (١٣) .

ويبالغ العقاد ، وهو يضع «شوقى» فى الميزان (١٤) – فى هذا الشأن ، ليصل إلى أن الشخصية (من المفهوم الرومانسى) المتوحدة تخلق نصاً عضوياً متوحداً ، وبالتالى ، تظهر عيوب «التفكك» و «الإحالة» و «التقالد» فى كل قصائده . وهى السمات التى أعابها العقاد (جماعة الديوان) على شعر شوقى كله ، خاصة شعر الرثاء ، والشعر الوطنى . وتجدر الإشارة هنا إلى أن كتاب الديوان ، قد صدر منه الجزءان الأول والثانى فى يناير ، وفبراير عام ١٩٢١ ، أى بعد عودة شوقى من المنفى بعام تقريباً .

وواضح أن العقاد ، خصمه اللدود ، لم يذكر شيئاً عن معارضات منفاه فى هذين الكتابين المهمين ، فقد نشر كتاب الديوان عام (١٩٢١) دون أن يرى أرجوزة «دول العرب وعظماء الإسلام» وبالتالى موشح عبد الرحمن الداخل «صقر قريش» التى نشرت عام

(١٩٣٣) ولم يرى «أبيات مبعثرة نظمها فى الأندلس ، لأنها نشرت عام (١٩٣٣) ، أو قصيدته عن ثورة (١٩١٩) التى لم تنشر إلا فى الشوقيات المجهولة بعد ذلك ، كذلك لم ير العقاد رثاءه لأمه وهى معارضة للمتنبى ، فقد نشرت بعد وفاة شوقى (١٩٣٢) ... وبالتالى لم يتمكن العقاد من قراءة نتاج المنفى هذا ، فقد كان قادراً على تغيير بعض أفكار العقاد عن شعر شوقى . ولذلك فهى أحكام نقدية صحيحة على النصوص المعالجة فى كتاب الديوان ، لا تصدق على كل إنتاج شوقى .

وكذلك لم يكن رأى العقاد فى شعر شوقى هو الوحيد فى الساحة النقدية ، فخليل مطران وهو أحد رواد القصيدة العربية الحديثة ، والمشترك مع العقاد فى مذهبه الشعرى والنقدى ، يختلف معه فى نقطة تهمنا هنا - فى هذا البحث - أعنى معارضة شوقى لكبار شعراء العربية ، حيث يرى أن «شوقى» : «يكلف - أحياناً - لمعارضة المتقدمين ولا يندر عليه أن يبرزهم / لا يجهد فكره ، ولا يكده فى معنى أو في مبنى : فأما المعنى فيجيئه على مرامه ، أو على أبعد من مرامــه ، ولا ينضب عنــده ، لأنه يستخلصــه من عقـــل فوار الذكاء ، ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب فى لغات الافرنج ، والأعراب فلسفة الحقوق ، وحقائق التاريخ ، وغرائب السير ... وأما المبنى فله فيه أنواق متعددة بتعدد مقامات القول ... وفى المجموع تجد صفة عامة للنظم ، وهى أن نظم شوقى ، ذلك شعر العبقرية والتفوق»(١٥) .

وهو حكم نقيض ، لحكم العقاد فى كله وفى تفاصيله ، يعطى الوجه الآخر لموقف الشعراء المعاصرين لشوقى فى شعره ، وفى معارضاته بخاصة .

وهذا ما دعا (شوقى) إلى الحديث النظرى عن الشعر والشاعر والتراث فى بعض معالجاته النظرية ، مثل «أسواق الذهب» و «شيطان بنتاؤر» ليدافع عن شعره بطريقة تتفق مع مكانته الشعرية والاجتماعية .

ويلفت النظر ، أن المعارضات عند شوقى ، تزيد فى فترات التحدى ، ففى خلال العقدين الأولين من القرن العشرين ، وهما فترة النشاط الشعرى والنقدى لجماعة الديوان ، أكثر شوقى من المعارضات الشعرية لكبار شعراء تراثنا ، قبل المنفى ، وزاد ذلك أثناء المنفى . وكان كلما كبر ونضج زاد فى معارضاته ، حتى أن بعض الباحثين يرى أن

«الغريب» والجدير بالتسجيل حقاً ، هو أن ظاهرة المعارضة ، عند شوقى ، تبدو أوضح وأجلى استئثارا بملكته الشعرية فى سنوات نضجه ، واكتمال شاعريته . وهنا نرى الفرق بينه ، وبين البارودى ، الذى بدأ معارضة الشعراء القدماء ، ثم مضى بعد ذلك يشق طريقاً لنفسه مطمئناً إلى ما أحسن هضمه ، وتمثله من الشعر القديم . أما شوقى فالغريب أنه كلما تقدمت به السن والتجربة ، وأرتفعت مكانته الشعرية ، ازداد غراماً بالمعارضة ، متوهما فى نفسه التفوق على ما يعارضهم ، من الشعراء السابقين»(١٦) .

ولذلك لا تقف المعارضة لديه عند مجرد التأكد على صلاته بالعربية ، أو تأكيد هويته ونسبه ، لأنه يجد فيها متعته وسلواه ، ليس فى شعر المنفى فقط ، بل فى كل معارضاته . فقد كانت المعارضة لديه «هى عمل إبراز قدرة اللغة العربية ، على الاحتفاظ بديباجتها الكلاسيكية فى العصر الحديث ، وليست هى أسلوبا اتخذه الشاعر ليثبت قدرته على محاكاة القدماء ... كما كانت (المعارضة) خير فرصة اقتنصها الشاعر للغوص فى أعماق خوالد الشعر العربى لكن لا يتقيد به ، ويتبنى بعض ما فيه دون أن يقصر فى مزيد إثرائه . فيصح لنا أن نعتبر (المعارضة) عند شوقى «قراءة جديدة للتراث»(١٧) بصرف النظر عن محاولة التجاوز ، والتفوق ، وبصرف النظر عن مدى نجاحه فى هذه المحاولة .

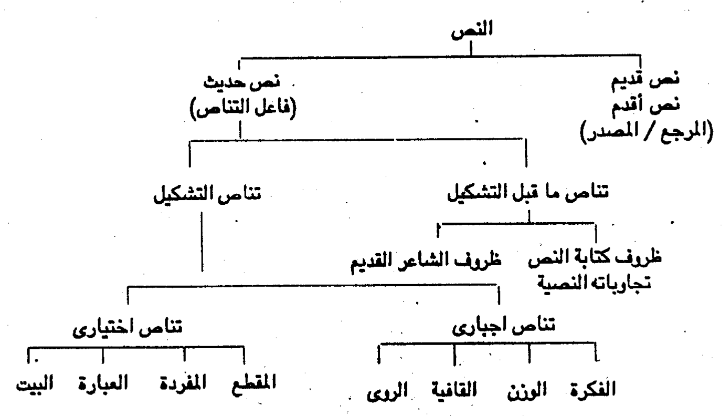
(٤ - ٣)

تقوم وشائج نفسية ، واجتماعية ، وفنية بين القصائد الأربع التى قالها شوقى فى المنفى ، وبين قصائد الشعراء الأربعة التى عارضها . وحتى نبعد عن قضية السرقات ، والإيحاء ، نعالج الأمر - كما أشرنا - من زاوية التناص الشعرى واللغوى بين النص السابق (المرجع / المصدر) ، وبين النص اللاحق (صاحب التناص وفاعله) .

وتنقسم المعالجة عند هذه النقطة إلى أشكال وكيفيات متعدده ، ومتداخلة فى عملية التناص ، فهناك تقسيم عام له على طريقين : الأولى : تناص قبل النص . الثانية : تناص عند التشكيل . فأما تناص ما قبل النص فيشمل سياقات كتابة النص المرجع ، وظروف كاتبه . وما يوجد فيه من تجاوبات نصية لشعراء أقدم ، ونصوص أقدم منه زمنياً . وأما

تناص التشكيل فينقسم إلى صنفين أيضاً : الأول : تناص إجبارى فى المعارضة ، والثانى : تناص إختيارى : يشمل المقطع ، والمفردة المفتاح ، والعبارة ، والبيت ، كما يشمل التساوقات الجديدة .

ويمكن تصور هذا التناص فى الشكل الهيكلى الآتى



فالنص القديم ، يحمل ملامح الشعر العربى فى أزهى أوقاته العباسية والأندلسية . بكل ما يحمله الشعر العربى على يد البحترى ، والمتنبى ، وأبن زيدون ، ولسان الدين ابن الخطيب ، فى شعر المنفى ، وغيرهم فيما عدا ذلك من معارضات .

إذ يحمل البحترى لشوقى ، شاعراً من شعراء الطبع ، بل كما يصفه صاحب الموازنة «أعرابى الشعر ، مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ، ومستكره الألفاظ ، ووحشى الكلام ، ...»[18] . وهى سمات نفسية وفنية ، يرجوها شوقى فى نفسه ، كما تحمل له سينية البحترى صورة لملك زائل ، يصف فيها البحترى إيوان كسرى ، أحد عجائب الدنيا ، ويقدم صورة لفعل الزمن فى الدول . فقدم شوقى صورة تحاوره ، وتبدل التجاوب السلبى عند البحترى إلى تجاوب ايجابى ، يستبدل الملك الزائل ويضع محله «مصر» ، الباقية .

ويحمل المتنبى لشوقى ، شاعراً حكيماً ، ظل شوقى معجباً به طوال حياته ، وهو شاعر لمّ خصائص الطبع والإتقان ، من شعراء أحبهم شوقى – من قبل – وأعجب بهم،

وهو شاعر ، كما يقول صاحب الوساطة «إن ملت به نحو الصنعة فضل ميل ، صيرته فى جنبة مسلم ، وإن وفرت قسطه من الطبع عدلت به قليلا نحو البحترى»[١٩] . بل جعل شوقى من المتنبى زعيماً للشعراء الذين أخذ عنهم ، وأعطته ميمية المتنبى ، حادثاً جللاً ، ماتت أمه / جدته ، وهو شاعر يعتز بهذه الصفة ، وله قوم نفوسهم تأبى أن تسكن اللحم والعظم .

فصنع لشوقى جسراً نحو هذه الميمية ، حين ماتت أمه ، وهو مغترب ، كالمتنبى ، بث فيها شجوه ، واستسلم فيها لروح المتنبى الشعرى ، فاكمل مشاهد الغربة بالحديث عن مصر ، وعن فقده لأمين : أمه وبلده .

كما أعطى ابن زيدون لشوقى شاعراً عاشقاً ، سجن ، وأغترب ، وظل مطارداً ، بل صدم فى عشه وحبه الوحيد ، فنقل شوقى جوهر تجربته إلى نونيته ، واستبدل بالأطراف السابقة ، مصر ، وتجربته معها . وقد أعطاه ابن زيدون ديواناً لشعر مطبوع، صادق التعبير عن نفسه وعصره . سهل العبارة ، واضح المقصد . فكان عوناً له فى المعارضة مع البحترى والمتنبى .

وقد كان لسان الدين بن الخطيب ، صانع الموشحات بل هو كما يقول ابن خلدون : «شاعر الأندلس والمغرب لعصره»[٢٠] . قد نسج على منوال موشحة ابن سهل شاعر اشبيلية ، فهو يقدم تناصاً مبكرًا ، ومعارضة مبكرة ، قدمها إلى شوقى ، ليصنع تناصه وهو يكتب عن صقر قريش ، صانع دولة الأمويين فى إسبانيا . قدم له شعراً غنائياً ، لقى توفيقاً فى عصره ، ولحن على يد كبار موسيقى الأندلس فى عصره . كما قدم له هذا الموشح المليئ بصور اللوعة على الدول البالية ، وزمان الوصل فيها ، الذى قضى الزمان عليه كطلوع النهار على الليل .

بهذا أعطى الشعراء الأربعة ، وأعطت قصائدهم الأربع ، لشوقى ، هيكلاً شعرياً ، ومادة نفسية واجتماعية ، وتاريخية ، تداخلت كلها - بالطبع - فيما بينها ، وشكلت بنية عميقة للمعارضة عند شوقى ، تكمن تحت كل معارضة ، على حدة ، وتقف تحت نظام المعارضة عنده بشكل عام .

ولم ينقطع التواصل بين شوقى وهؤلاء الشعراء من بداية ديوانه ، بل لم تكن إسبانيا بعيدة عن عين أو خيال شوقى قبل المنفى . فقد زار حدودها المتاخمة لفرنسا -

سنوات بعثته – وقرأ لشعراء إسبانين ، ترجموا إلى الفرنسية فى عهد هذه البعثة ، بالإضافة لاطلاعه على تاريخ الأندلس القديمة . واطلاعه على فن الموشحات فى المشرق والمغرب . حتى أن (شوقى) قد كتب موشحات قبل صقر قريش ، وكتب عن شعراء أندلسيين قصائد كما كتب عن (ابن زيدون) فى الجزء الرابع بالشوقيات ص (٧٨) . وأشار لابن خفاجة الشاعر الأندلسى فى بعض السياقات . بل كان دائم التذكار لأرض الأندلس عند الحديث عن فقد بلده أو عند أى إحساس بالهزيمة أمام الأجنبى .

هذه هى سياقات النص القديم ، والنص الأقدم ، الذى يمثل المرجع والمصدر بالنسبة لشوقى . ويمثل البنية الأم ، والعميقة التى خرجت منها نصوصه الفاعلة . قبل التشكيل . ونضع فى هذه الحالة سياقات الأندلس فى شعر شوقى ، وظروف منفاه فيما بعد ، لتبدو الموازنة مفيدة بين القديم والجديد .

أما تناص التشكيل فهو الوقائع القائمة بين النصوص القديمة ، والنصوص الحديثة ، ويظهر فى بيان أشكال الاتفاق والاختلاف فيما بينها . وكيفيات التحول وأشكاله بين عناصر التشكيل . وهى ما يسمى فى علم التناص بالفضاء الشعرى» وموضوعه «أن الدلالة الشعرية تحيل إلى معانى القول المختلفة ، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة فى نفس الخطاب الشعرى ، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره ، أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص»(٢١) .

وينبغى أن نشير هنا إلى الناقد ، وهو يكتشف عناصر التشكيل / التناص وكيفياته وأشكاله ، يقع فى مقصدية ، متغايرة عن الأعتباطية والإجبارية اللتين يقوم بهما الشاعر ، فاعل التناص . «لأن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصى على الضبط والتقنين إذ يعتمد فى تمييزها على ثقافة المتلقى وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»(٢٢). ولهذا ، تتعدد القراءات عند دراسة التناص ، وبالتالى يمكن أن تختلف أو تتعارض فى أحيان قليلة .

التناص الاجبارى :

وأعنى به ، أن المعارضة تجبر صاحبها على وزن ، وقافية ، وروى ، القصيدة (الأم / المصدر) . وهذا اضطرار يفرض على الشاعر (موسيقى خاصة) أو هيكلاً نغمياً

خاصاً ، منذ أن بدأت إيقاعات القصيدة ، المصدر فى الطنين أول لحظات الإبداع (والهيكل الموسيقى النغمى) يضع صيغاً سابقة التجهيز مختزنة فى ذاكرة الشاعر قبل النص – وبعـــده – وهى التى تتحـــول إلى مقياس عروضى أو مقطعى أو نغمى ، أو صيغى . وقد رأينا صورة لهذا التناص فى تحليلنا لقصيدة البارودى فى «سرنديب» فى الفصل السابق .

فشوقى مضطر فى قصائده الأربع إلى استخدام (بحر الخفيف) فى قصيدته السينية ، و (بحر الرمل) فى صقر قريش ، و (بحر البسيط) فى قصيدة يانائح الطلح ، و (بحر الطويل) فى رثاء جدته ، لأن المصادر التي عارضها تتخذ البحور نفسها ، ثم عليه أن يأخذ الروى (السين المكسورة) فى معارضته «ابن زيدون» والميم المفتوحة فى معارضته (المتنبى) . كما حافظ شوقي على القافية نفسها فى القصائد الأربع .

ثم نرى الاضطرار فى نقل الفكرة الجوهرية وتجلياتها : ونراها فى :

أولا : ذكر الدهر ، والزمن ، والأيام ، والليالى ، للدلالة على فعل الزمن فى الناس والأحياء والأشياء والدول . وقد وجدنا ذلك من قبل لدى البارودى «بكثرة» ولدى «الطهطاوى» قليلاً .

يقول البحترى :

وتماسكـت حين زعزعـــــنى الدهر ∴ التماسا منه لتعسى ونكسى(٢)

عمـــــرت للسرور دهـــرا فصـــارت ∴ للتعـــزى رباعهم والتأسى(٥٠)

(ديوان البحترى ، جـ ٢ ، ص ٤٧٠ وما بعدها)

ونرى – لديه – الدهر : يزعزع ، ونراه أيضاً يعمر بالسرور ، فهو قادر على تغيير الحظوظ ، وتحقيق الأمانى ونسف الرغبات . وسوف يتكرر فعل الزمان هكذا ، فى كل القصائد ، ولكن يميل نحو دلالة الإضاعة والفقد والحرمان ، حين ينقسم الزمان إلى زمان حلو وزمان مر هما زمانا الشباب والوطن ، والشيب والغربة .

ويقول لسان الدين ابن الخطيب :

جـادك الغيث اذا الغيث هـمى ∴ يازمان الوصـــل بالأنـدلس (١)

لـم يكن (وصلك) الا حلمـــــا ∴ فى الكرى أو خلسة المختلس (٢)

اذ يقود الدهر أشتـات المـنى ∴ ينقل الخطـو على ما يرســم (٣)

(ابن خلدون ، المقدمة ، ٥٨٦)

ويربط هنا بين قيادة الدهر للأشياء ، والأمانى حسب ما رسم هو ، وبين أن يكون زمان الوصل (حلما) أو (خلسة) فى غفلة الزمان الذى يسبب الحرمان الدائم .

ويرد المتنبى هذا الزمان إلى الليالى ، التى تشبه الظلمة ، تخليصاً لفعل الزمن ، بقوله :

عرفت (الليالى) قبل ما صنعت بنا ∴ فلما دهتنى لم تزدنى بها علما (٧)

(المتنبى جـ ٤ ، ص ٢٢٩)

فالليالى تأخذ ، ثم تأخذ الحبيب ، وهذا عملها المتكرر ، فلا عجب .

ثم نرى ابن زيدون : وهو يرد الدهر / الزمان / مشتركاً مع دلالة القدرة على الإضحاك والإبكاء ، ثم القدرة على التنغيص ، يقول :

إن الزمان الذى مازال يضحكنا ∴ أنسا بقربكم قد عاد يبكينا (٤)

ثم يقول : (فدعوا بأن نغـص ∴ فقـــال الدهـر : آمينـــا!) (٥)

ثم يقول :

فهل أرى الدهر يقضينا مساعفة ∴ منه ، وإن لم يكن غبا تقاضينا (٢٤)

ثم يختم القصيدة ، مؤكداً دور الدهر وعناصره (الأيام) و(الليالى) :

عل الليـالى تبقينى إلى أمـــل ∴ الدهـــر يعلـــم والأيـام معناه (٥٥)

(ديوان ابن زيدون ، ص ٩٦)

وقد كرر شوقى كل هذه الدلالات ، منذ أن بدأ معارضته للبحترى بقوله :

اختلاف النهار والليل ينسى ∴ إذكرا لى الصبا وأيام أنس (١)

ثم يعرج فى معارضته لابن الخطيب ، إلى إساءة الدهر الذى لا يزال يسيئ إلى شوقى نفسه ، بقوله :

ساءه الدهر ، ومـــازال يسوء ∴ ما عليه لو أسا ما جرحا (١٥)

ويأتى - من هنا - عتابه على الدهر / الزمان بتصاريفه ، التى تبيد وتقتل كل يوم وتحتاج إلى الصمود ، يقول ، فى معارضته للمتنبى :

أتى الدهر من دون الهناء ، ولم يزل ∴ ولوعـــا ببنيان الرجـــــاء إذا نمـــا (٤٥)

زجرت تصاريف الزمان فما يقــع ∴ لى اليوم منها ، كان بالأمس لى وهما(١٣)

فــــانزع ونــاول يازمـــــان فأننا ∴ نديمـك سقــراط الذى ابتــدع السُّما(١٤)

ثم نراه فى معارضته لابن زيدون يردد دعاء الدهر (٧٨) ، ثم نرى (الدهر ماشينا) (٥٤) و (الزمان غيناء) (٥٣) حتى ينقلب من جديد ، لأن المصائب يجمعن المصابينا (٦) .

ثانيـا : كان القدر ، وراء الزمان وتسمياته وعناصره ، قادراً ، على تحريكها نحو السعود، ونحو النحوس ، ومن هنا جاءت عبارة الحظوظ والجدود ، وهنا أيضاً ربط شوقى كما ربط شعراؤه المعارضون بين (القضاء / القدر) وبين (الخلود) أيضاً، الذى أودعه مصر على لسان شوقى دائماً . الأمر الذى جعل كل تصاريف الزمان فى مصر تحت جفنها إلى حين من الدهر :

لكن مصر ، وإن أغضت على مقـــة ∴ عين من الخلـــد بالكافور تسقينا

(شوقى معارضة ابن زيدون ١٨)

وهنا ، يتطابق الزمان والمكان ،أى يوحد الخلود بين البقاء الزمنى والبقاء المكانى لبلاده :

فما برحت من خاطرى مصر ساعة ∴ ولا أنت فى ذى الدار زايلت لى همّا(٤٠)

(معارضة المتنبى)

وهذا ما يتجدد بشكل أكبر فى معارضته للبحترى فى أبيات :

(١) ، (٣) ، (٤) ، (٨) ، (١٢) ، (١٣) ، (١٦) ، (١٧) ، (٢١) ، (٢٥) ، (٣٠) ، (٣١)، (٣٢) ، (٣٣) ، (٣٥) ، (٣٩) ، (٤١) ، (٤٢) ، (٤٤) ، (٥٠) ، (٦٤) ، (٩٤) ، (١٠٩) ، (١١٠) . وسوف نعود بالتفصيل إلى هذه القصيدة .

والخلود المشار إليه مرتبطاً بمصر ، هو الذى يوازى بين (مصر) و (الجنة) ولهذا يختار مصر ، وينحاز إليها لأنه عاش فيها ، وفى ملاعب صباه ، وزمان صفوه . ونلاحظ

أن (شوقى) يشبه أحيانا الأندلس بالفردوس (الفردوس المفقود) وهذا ما يجعل لبيت شوقى :

وطنى ، لو شُغلت بالخلـــد عنه ∴ نازعتنى إليـــه فى الخلد نفسى

دلالة جديدة ، لا تبقى ملاحظة على شوقى ، فى علاقته بالدين ، أو تساهله وتجاوزه، كما لاحظ ، محمد أحمد الحوفى[٢٣] على سبيل المثال ، كما أن إيمان شوقى بالقدرة وبالله سخر القدر يزيد من توكيد دلالة التوازى بين مصر والجنة أو الأندلس ، الجنة التى خرج منها (آدم) والجنة التى خرج منها (المسلمون) والجنة التى خرج منها شوقى ، كما خرج منها : الطهطاوى والبارودى من قبل ، ووصفاها بالجنة من قبل ، مثلما وصف القرآن الكريم دولة سبأ ، بجنة على اليمين ، وجنة على الشمال . وقد توارث الشعراء هذا الوصف وأطلقوه على بلادهم ، ومصر بخاصة التى هى كنانة الله .

ثالثـــا : الفكرة الجوهرية ، وتجلياتها ، فكرة كل قصيدة على حدة ، ثم فكرة القصائد مجتمعة . وهى فكرة الماضى الجميل ، والحاضر البائس ، والمستقبل المرتهن. وتجلياتها ، مرتبطة مرة (بالماضى / الشباب / الصفو / الحظ / الدولة فى قوتها) ، ثم مرة (بالحاضر / المنفى / الشيخوخة / البكاء / التشاؤم / الاستعمار / هدم الدولة) ، ثم مرة (بالمستقبل / الحرية / الحلم / المنى / إعادة البناء) . ولم يختلف على هذه التجليات أى شاعر من شعراء المنفى ، لهذا تدخل قصائد المنفى (المصرية) قبل شوقى ، فى سياقات التناص . مما يكشف عن الامتداد ، فى نصوص المنفى ، والتناص الحادث فيها عبر فترات تاريخية مختلفة وشعراء مختلفين .

رابعــا : التعبير عن الغربة والفقد ، سواء بالتعبير اللفظى المباشر (غربة / غريب / اغتراب) أم بالتعبير الإيحائى . كأن يقارن الشاعر بين الوطن والمنفى .

خامسا : الشعور بالتناقض ، والمفارقة بين زمانين ومكانين باستمرار .

سادسا : الإحساس (بالأنا) بطريقة لم نعهدها إلا فى قصائد الفخر بأذات .

سابعــا : يلعب المكان دوراً جوهرياً فى هذه القصائد القديمة .

ثامنــا : توارث تعبيرات متوارثة من قصائد أقدم من العصر العباسى .

وهى خصائص أشرنا إليها عند البارودى من قبل ورأينا نماذج منها عند تحليلنا لمعارضة الطهطاوى .

ثم نرى ، أن التناص الإجبارى ، مدخل صحيح ، لمعرفة التناص الاختيارى التشكيلى ، لأنه جزء منه بالضرورة ، ولأنه يمثل الهيكل النفسى ، الذى تنساب خلاله سياقات التشكيل الجمالى للقصائد .

التناص الإختيارى :

وأعنى به ، العلاقات القائمة بين عناصر تشكيل النصين القديم والجديد ، من حيث، المقطع ، المفردة ، العبارة ، البيت : ولنضرب له أمثلة من خلال القصائد الثمانى، موضع التناص .

المقطــع :

وهو «اللفظ الذى يتخيره الشاعر لختام البيت . وإذا كان الشاعر المجيد يجرى بقية ألفاظ البيت عن اختيار آلى ، فإن حداً أدنى من الاختيار الواعى يتحتم توفره لإجراء المقطع . ذلك أن المقطع ليس كبقية الألفاظ فى الشعر للإيفاء بحاجة التركيب أو المعنى أو الوزن فقط ، إنما يتميز عنها بكونه يحتضن العناصر القارة ، فيستعمل ليفى بحاجة البيت إلى القافية (٢٤) وقد رأينا معالجة للمقطع وصلاته بالتفعيل العروضى عند البارودى ، فى الفصل السابق ، داخل القصيدة ، بدون معارضتها . وهنا نعالجها بطريقة مختلفة ، أعنى ببيان أمثلة عن علاقاته بما حوله من عناصر .

لأن (شوقى) صاحب المعارضة ، قد استفاد من مقاطع القصائد الأم ، فقد «اشتــركت معارضـــة شوقى وقصــيدة البحترى فى (٤٥) مقطعاً بنسبة ٨٠ ٪ أى أكثر من ٤/٥ . واشتركت معارضته وموشح لسان الدين ابن الخطيب فى (٩) مقاطع من (١٨) بنسبة ٥٠ ٪ أى ١/٢ . واشتركت معارضته ومرثية المتنبى فى (١٧) مقطعاً من (٣٤) بسنة ٥٠ ٪ أى فأقل من ١/٢ .

واشتركت معارضته وقصيدة ابن زيدون فى (١٨) مقطعاً من (٥١) بنسبة ٣٥ ٪ أى فى أكثر من ١/٣ (٢٥) . وبذلك تكون قصيدة البحترى أكثر قصائده تأثيراً فى مقاطعه ، تليها قصيدة المتنبى ، تليها قصيدة ابن زيدون ، وأخيراً تأتى موشحة ابن الخطيب . فقصائد المشرق أكثر تأثيراً من قصائد الأندلس . لارتباط الأولى بأحداث جلل ، كانت الأولى فيها بعد خروج شوقى من مصر ، ثم استجابة لموت والدة الشاعر .

المفـــردات :

والمفردة بالمعنى (المعجمى) الكلمة ، ولهذا تدخل المقاطع سالفة الذكر داخل توظيف المفردة . ونضيف عليها هنا ، توارد بعض الكلمات داخل القصائد المعارضة ، وهى الكلمات التى فرضتها عناصر التناص الاجبارى ، التى أشرنا إليها . لذلك نجد سلسلة من المفردات تتكرر بين القصائد الثمانى مثل : النهار ، الليل ، الذكرى ، الصبا ، الأنس ، الصفو ، خلسة وخلس ، السلو وسلا ، القلب ، النفس ، الروح ، العقل ، الفكر ، العين ، الرؤية ، اللب ، الماء ، الجنة ، الدهر ، القدر ، الفلك ، الدول ، الجدود ، الحظوظ ، الوعظ ، الكرى ، النوم ، الحلم ، الغفوة ، المنى ، الطيف ، الصور ، الأرض ، السماء ، الشرق ، المغرب ، البعد ، القرب ، الهم ، النزوح ، السهم ، السيف ، المنية ، الموت ، العوادى ، السعد ، النحس ، الجرح ، الأسى ، القبر ، الأحداث ، المقادير ، الحكم ، التصاريف ، اليوم ، الأمس ، الغد ، الرجاء ، الشعر ، النظم ، الأخلاق ، النواح ، المصائب ، الوفاء ، الخلود .

وهى مفردات لا تخلو منها قصيدة من قصائد شوقى ، أعنى هى معجم شوقى الأثير فى تشكيل قصائده ، وفى شعر المنفى بخاصة ، لأنها تزيد فيها ، مرتبطة بمثيلاتها فى قصائد : البحترى ، والمتنبى ، وابن زيدون ، وأبن الخطيب .

وكما ارتبط (المعجم) الخاص لقصيدة المنفى ، بتشكيل (المقطع الشعرى) -صوتياً- وبالتناص الإجبارى ، ترتبط - هنا - العبارة بتشكيل (الجملة النحوية) و (البلاغية) ، وما يتناسب معها فى السياق من تبديل وتحوير ، بالحذف أو بالذكر أو بالإبدال والتغيير . فشوقى وهو يصوغ معارضاته لم يستطع أن يلغى محفوظه بالقطع ، لم يستطع التخلص من تأثير هذه القصائد بعينها . ولكن الملاحظة المهمة أننا «نكاد لا نقع على أثر لهذه العبارات المشتركة إلا فى مقام المقطع» (٢٦) فى معارضاته كلها ، فى حين نجدها فى قصائد المنفى فى المقطع أحيانًا وفى بقية البيت أحياناً أخرى ، وسوف نسرد أمثلة لهذه العبارات ، فى كل مزدوجة على حدة .

ففى مزدوجة (ابن زيدون) يناص شوقى ، العبارة بمثلها ، أو بما فى معناها سواء فى أول البيت أو آخره :

فنجد فى هذه المزدوجة أشكالاً من تناص العبارة . يبدأ من تكرار شطر بيت باكمله (وسوف نورد فيما بعد أرقام الأبيات تلاشياً لتكرار معلومات النشر ومواضع الصفحات ، فقد أشرنا إليها فى بدايات هذا الفصل) .

إذ يقول شوقى مورداً الشطرة الثانية كما هى :

ولم ندع لليالى صافياً فدعـــت ∴ (بأن نغص : فقال : الدهر آمينا!)(٧٨)

ثم نجده بتمامه فى قول (ابن زيدون) :

غيظ العدى من تساقينا الهوى فدعوا ∴ (بأن نغص : فقال الدهر آمينا!) (٥)

وقد نجد تناص العبارة فى بداية البيت كما يقول شوقى :

(ياسارى البرق) يرمى عن جوانحنا ∴ بعد الهدوء ، ويهمى من مآقينا(٢٥)

نجده عند ابن زيدون فى المكان نفسه فى قوله :

(ياسارى البرق) غاد القصر واسق به ∴ من كان صرف الهوى والود يسقينا (٢١)

ثم نجد ظاهرة أخرى ترتبط كما قلت بطريقة التشكيل اللغوى : النحوى والبلاغى ، وهى أن ينثر شوقى عبـارة (ابن زيدون) فى أكثر من مكان من البيت ، أو فى أكثر من بيت ، مثال ذلك قول شوقى :

لما نبا الخلد نابت عنه نسخـته ∴ تمـاثل الورد خـيريا ونسرينا . .

لكن مصر وإن اغضت على مقة ∴ عين من الخلد بالكافور تسقينا

(١٥-١٨)

حيث نجد بيت ابن زيدون :

ياجنة الخلد أبدلنـا بسدرتها ∴ والكوثر العذب زقوماً وغسلينا(٣٦)

منثوراً فى تشكيل آخر ، حين تحولت (ياجنة الخلد) إلى (الخلد) و (الكوثر العذب) إلى (عين من الخلد من الكافور تسقينا) فقد أورد شوقى دلالة التعبير مرة ، ودلالة العبارة مرة أخرى ، عندما ربط بين (الكوثر العذب) نهر الجنة ، وبين قوله تعالى «كان مزاجها كافورا» يعنى العين السلسبيل فى نهر الجنة وهو الكوثر ، وحول عبارة ابن زيدون (الكوثر العذب) إلى (عين من الخلد بالكافور تسقينا) مستفيداً من ثقافته الإسلامية ، فى تحويل العبارة إلى مقتضيات السياق النحوى والبلاغى والعروضى . كما نلاحظ استبدال (ابدلنا) مع (لما نبا الخلد) .

ثم يكرر الأمر نفسه فى موضع آخر ، يقول فيه :

- يا من نغار عليهم من (ضمائرنا) ∴ ومن مصون هواهم فى (تناجينا) (٤٣)

فقد حوله من قول ابن زيدون فى بيته :

نكاد حين (تناجيكم ضمائرنا) ∴ يقضى علينا الأسى لولا تأسينا(١٣)

حيث قسم جملة ابن زيدون (تناجيكم ضمائرنا) إلى قسمين ، وشكل من العبارة عبارتين داخل بيت واحد . فحول (ضمائرنا) (الفاعل) عند ابن زيدون إلى (من ضمائرنا) أى إلى جار ومجرور . كما حول (تناجيكم) (الفعل والفاعل) عند ابن زيدون إلى (فى تناجينا) إلى جار ومجرور ، ومضاف ومضاف إليه ، ليراعى مقتضيات التشكيل الجديد .

ثم نراه فى موضع آخر يحول قول ابن زيدون :

إذ جانب العيش طلق من تألفنا ∴ ومربع اللهو صاف من تصافينا (١٥)

إلى تشكيلات جديدة ، تصوغ العبارة ومعانيها فى تشكيل لغوى مختلف ، فيحول : (جانب العيش طلق) إلى (العيش ناغية) ، ويحول (تألفنا) إلى (الوصل صافية) ويحول (مربع اللهو صاف من تصافينا) إلى (السعد حاشية) ثم يختم البيت معلقاً ، ومفسراً كل هذه السعادة ، بما يتفق ورؤية الشاعرين الأخلاقية ، فينسب كل ذلك للدهر المرافق على كل هذه المفردات السعيدة (والدهر ماشينا) . فى قولة (شوقى) :

الوصل صافية ، والعيش ناغيـــة ∴ والسعد حاشية ، والدهر ماشينا (٥٤)

وبذلك نجد ، فى تناص العبارة ، عند شوقى ، نقل الشرط كاملاً وتقسيم العبارة إلى قسمين يعطى كل قسم جملة أو عبارة جديدة تكون دلالة جديدة ، كما نجد عنده تحويل العبارة إلى معناها ، فى ضوء الاستعانة بالتراث فى تشكيلها جمالياً .

فإذا انتقلنا إلى المزدوجة الثانية : (ابن الخطيب) وشوقى وجدنا العبارة ، تتحول إلى «مفتاح للنص كله» ، فقول ابن الخطيب :

ضاق عن وجدى بكم رحب الفضا ∴ لا أبالى شرقــه من غربـــه(١٩)

تتحول إلى مفتاح دلالى ، لفهم نص شوقى كله ، حيث يدور النص عن أحداث عبور صقر قريش للماء ، فيعبر من الشرق للغرب ، مندفعاً بحبه لبنى أمية ولوطنه ، فيترك الشرق لا يبالى ، إلى الغرب لا يبالى ، ليؤسس دولته . فقد ضاق حبه حتى ملأ الأرض وضاق به الفضاء الرحب . وهذا ما جعل (شوقى) يكرر العبارة فى بعض أبياته ، مكررا للسياق نفسه بقوله :

- - - - - - - - - (أين شرق الأرض من أندلس) (١٠٦)

ولهذا السبب ، لا نجد تناص العبارة كثيرا فى هذه المزدوجة ، فقد انتقل شوقى من الغناء إلى الحكى والسرد ، وانتقل من التعبير عن ذاته مباشرة ، إلى اتخاذ قناع تاريخى ولغوى . وقد قلل هذا من تناص العبارة فى هذا الموشح . فقد استفاد من الفكرة الرئيسية أكثر من العبارة .

أما تناص العبارة ، فيتميز هنا بأنه يتجه إلى توظيف بعض الصور الشعرية التى تتحول إلى أبيات طويلة تحولها إلى صور شعرية موازية ، يضيف إليها بعض المشاهد . فقد تحول بيتا ابن الخطيب :

لم يكـن وصلك إلا حلمـا ∴ فى الكرى ، أو خلسة المختلس(٢)
حين لـذ النوم منا أو كمـا ∴ هجم الصبـح هجوم الحرس(١١)

تحولا إلى مشاهد جديدة : يقول فيها شوقى :

فلك بالسعد ، والنحس مدار ∴ صرع الجام والوى بالمدير(١١٠)
الأمانى حلـم فى يقظـة ∴ والمنايا يقظـة فى حلـم(١١٥)
لم يدع ظلا لقصر (المنيـة) ∴ وكذا عـمر الأمانى قصير(١٢٥)

حيث تنتقل التعبيرات / الصور وتتحول : من : (لم يكن وصلك إلا حلما) إلى (الأمانى حلم فى يقظة) ومن (لذ النوم منا أو كما هجم الصبح هجوم الحرس) إلى (والمنايا يقظة من حلم) ثم نجدها كلها فى قول شوقى (وكذا عمر الأمانى قصير) .

كذلك تتحول صورة البيت (٩) من موشح ابن الخطيب :

مال نجم الكأس فيها وهوى ∴ مستقيم السير سعد الأثر

إلى دلالة وصورة ، البيتين :

- وإذا الخير لعبد قسما ∴ سنح السعد له فى النحس (١٠٧)

فلك بالسعد والنحس مدار صرع الجام ، وألوى بالمدير(١١٠)

حيث تتحول صورة (مال نجم الكأس فيها وهوى) إلى :

(فلك ... صرع الجام وألوى بالمدير) وتتحول صورة (مستقيم السير سعد الأثر) إلى قول شوقى (فلك بالسعد والنحس مدار) وإلى (وإذا الخير لعبد قسما سنح السعد له فى النحس) وهنا يتحول المجاز إلى مجاز ، بسبب ما قلناه فى الحديث عن التناص الإجبارى فإن (الفلك ودورانه ، والحظ بين السعد والنحس) من الأفكار المتوارثة من الشعر القديم إلى الشعر الحديث بعامة ، ثم من قصيدة ابن الخطيب (وغيره ممن عارضهم شوقى) بخاصة .

ونلاحظ أن (شوقى) يكمل الصور الشعرية المتاحة له فى النص الأم ، ويحوله إلى مشاهد تكميلية ، رأى أنها تضبط التصور العام لعلاقة الإنسان بالقدر والفلك والزمن .

وهذا ما دعاه إلى تحويل بيت ابن زيدون :

ينصف المظلـــوم ممن ظلمـــا ∴ ويجازى البر منها والمسىء (٣٢)

ليصل من هذه التراكمات الدلالية السابقة للقدر والفلك والزمن والحظ ، إلى فكرة العدالة والندية فى قوله :

حكمت فى اللـيالى وحكـــــم ∴ فى عواديهـا قياداً بقيـاد(١٠٥)

وبذلك يقـوم تنـاص العبارة فى هذه المزدوجة بدور إكمال المشهد ، وتحسينه وتعميقه ، والاعتماد على المجاز فى تحويل المجاز .

أما المزدوجة الثالثة التى يعارض فيها شوقى المتنبى : فنجده يتناص مع العبارة، بعد إقامة كلمة مكان كلمة ، ثم يدخلها فى سياق بيته ، فعلى سبيل المثال : يقول شوقى :

إلى حيث اباء (الفتى) يذهب الفتى ∴ سبيل يدين العالمون بها (قدما)(١٠)

وهو البيت نفسه عند المتنبى مع إحلال لبعض كلمات ، تحتفظ بالمعنى نفسه ، فى قول المتنبى :

إلى مثل ماكان (الفتى) (مرجع) (الفتى) ∴ يعود كما أبدى ، ويكرى كما أرمى(٢)

حيث تحولت (مرجع) عند المتنبى إلى (يذهب) عند شوقى ، وتحولت (يعود كما أبدى) إلى (سبيل يدين العالمون بيها قدما) . وهذا يعنى أن الهيكل الموسيقى ، قد تحكم فى عملية الإبدال عند شوقى ، ليحافظ على الدلالة التى وجدها مناسبة له .

ونراه فى موضع آخر ، يكتب فى المعنى المضاد للعبارة ، مع تكرار العبارة الأولى بشكل مختلف ، فيقول المتنبى مثلا :

ألا (لا) (أرى) (الأحداث) حمداً ولاذ ماً ∴ فما بطشها جهلاً ، ولا كفها حلما(١)

وهو مطلع قصيدة المتنبى ، الذى يتحول عند شوقى فى البيت (٣) إلى قوله :

ولم (أر) (كالأحداث) سهمـــا اذا أجرت ∴ ولا كالليـالى رامياً يبعد المرمى(٩)

حيث يتوازى النفى (لا أرى) مع (ولم أر) ، ثم تتكرر عبارة (كالأحداث) عند الشاعرين ، ولكن نتيجة لأن الرؤية عند الشاعرين مختلفة ، ففى حين يراها المتنبى (لاحمداً ولا ذماً) يراها شوقى (سهماً اذا جرت) يصيب المرمى .

وتتكرر عملية التناص فى العبارة ، مع تغيير الصيغ من الإسم إلى الفعل والعكس ، ثم تغيير الكلمة بمفادها ومعناها لا بلفظها ففى قول شوقى :

سقاها بشيرى وهى تبكى صبابة ∴ فلم يقو مغناها على صوبه رسما

ونجد بيتى المتنبى ، وكأنهما مشروحان فى هذا البيت السابق ، فى قول المتنبى :

أتاها كتابى بعـــد يأس وترحـــة ∴ فماتت سروراً بى فمت بها غما(٩)

وتلثمه حتى أصـــــــــار مداده ∴ محاجر عينيها وأنيابها سحما(١٢)

فتحول قول المتنبى (أتاها كتابى) إلى قول شوقى (سقاها بشيرى) وتحول (وتلثمه حتى أصار مداده محاجر عينيها وأنيابها سحما) إلى مفاد القول ولازمه ، لا إلى لفظه ، فى قول شوقى (وهى تبكي صبابة ، فلم يقو مغناها على صوبه رسما) ، فهنا تتحول العبارة إلى عبارة فى معناها ولازمها ، بعد استبدال كلمة بأخرى أو كلمتين بأخريين على نفس الوزن والصيغة ، أعنى الفعل (أتاها) ، (سقاها) ثم (كتابى) و (بشيرى) حيث تحول الاسم لاسم والفعل لفعل . وهذه إضافة إلى طرق التناص فى الدلالة والعبارة عند شوقى .

وقد ينقل شوقى كلمتين من المتنبى وضعهما فى جملة واحدة ، ثم يشكل من كل واحدة منها عبارة جديدة هى جملة نحوية مستقلة كما فى قول شوقى (وما دخلت لحما ولا لامست عظما) (٢).

وهى عبارة المتنبى فى قوله : (أن تسكن اللحم والعظما)[٣٢] حيث فصل شوقى الإجمال (أبت أن تسكن اللحم والعظما) فى قولين مفصلين : (وما دخلت لحما) و (ولا لامست عظما) . وهى طريق شائعة لدى شوقى فى معظم معارضاته ، فى المنفى وفى غيرها .

فإذا ما انتقلنا إلى المزدوجة الرابعة والأخيرة من معارضات شوقى لنرى تناص العبارة : وجدنا ، أن التناص الإجبارى يفعل فعله ، حيث يتصرف فى العبارة ، ليصوغ الفكرة الجوهرية عن فعل الزمان والحادثات التى لخصها فى بداية قصيدته بقوله :

(اختلاف النهار والليل ينسى) ∴ إذكرا لى الصبا وأيام أنسى(١)

ثم فى قوله :

لعب الدهـــر فى ثراه صبيـــا ∴ والليالى كواعبا غير عنسى(٣٣)

وهى التى نقلها من مقولات البحترى :

اذكر تنيهم الخطوب التـــوالى ∴ ولقد تذكر الخطوب وتنسى(١٣)

ثم فى قوله :

نقل الدهر عهدهن عن الجـ ∴ ـــدة حتى رجعن أنضاء لبسى(١٨)

حيث تحولت (الخطوب التوالى) و (تذكر الخطوب وتنسى) فى قول البحترى إلى (اختلاف النهار والليل ينسى) عند شوقى .

كذلك يأخذ شوقى الفكرة ، فكرة (الخطوب) التى جعلت فى إيوان كسرى (مأتما بعد عرسى) ليصوغ منها عبارات كثيرة : تأخذ المعنى نفسه وتحوره : يقول فى هذا المعنى :

دول كالرجـــــال مرتهنـــــات ∴ بقيام من الجدود وتعسى(٤١)

ثم فى قوله :

مشت الحادثات فى غرف الحمراء ∴ (مشى النعى فى دار عرسى)

حيث تتكرر صورة (المأتم والعرس) بتبديل بين المأتم (النص) والعرس و (دار عرسى) ونراه من الزاوية نفسها يأخذ بيت المتنبى كله :

ليس يدرى أصنع إنسى (لجن) ∴ سكنوه أم (صنع جن) لإنسى(٤٣)

ويحوله للحديث عن أبى الهول بدلا من إيوان كسرى : فيقول :

روعة فى الضحى (ملاعب جن) ∴ حين يغشى الدجى حمـارها ويغسى(٣٠)

ورهيـــن الرمـــــال أفطس إلا ∴ أنه (صنـــــع جنة) غـــير فطس(٣١)

وهنا تحولت العبارة (صنع جن) إلى تجليات متنوعة شكل بها شوقى عبارات عديدة فحولها إلى (ملاعب جن) ، و (صنع جنة) مزيداً مجموعة من التفاصيل التى دأب على زيادتها ، ليلائم بين تصور البحترى ، وتصور شوقى .

وهكذا ، نستطيع من خلال الأمثلة السابقة أن نبين آليات التناص اللغوى عند شوقى ، ونكشف عن تجلياته وأشكاله وتحولاته ، بشكل يظهر فيه شوقى ، ذا قدرة على التفكير بالتراث ، بعد هضمه وتمثله ، ليخرج شيئاً جديداً هو خلاصة علاقة شوقى بتراثه العربى ، من خلال ما أسميناه (التناص الإجبارى) و (التناص الإختيارى) فى المقطع والمفردة والعبارة .

ولكننا لم نجد لدى شوقى تناصاً بين كامل البيت والبيت ، لأنه كما رأينا يوزع دلالة البيت فى أكثر من جملة وفى أكثر من بيت ، ويفعل العكس أيضاً ، مع إجراء كثير من عمليات التعديل والتطوير بالحذف ، والذكر ، والإبدال ... الخ . وهو ما شكل خصيصة أساسية من خصائص التناص لدى شوقى ، وفى قصائد المنفى بخاصة .

وحتى نستطيع أن نلم هذه العمليات كلها فى صعيد واحد نأخذ قصيدته التى يعارض فيها البحترى لنجرى عليها تحليلاً فنياً ولغوياً ، كما صنعنا مع الطهطاوى ، والبارودى من قبل . ومن ثم نورد نص القصيدة أولا ثم نعقبه بالتحليل .

(٤ - ٤)

وهذه قصيدة تكشف عن الصلة بين النصوص وتجاوبها - كما أشرنا من قبل - وتكشف عن قدرة التوليد عند شوقى أو عن القراءة الإيجابية لنص البحترى وتحويله داخل اللغة نفسها . وفى هذا السياق يطرح محمد الهادى الطرابلسى فكرة مهمة جدا هى دراسة تأثير النص اللاحق على النص الغائب (السابق) عكسا لما هو مطروح من دراسة تأثير السابق على اللاحق فقط ، إنما عن طريق ما يقترحه من منهج الأسلوبية المقارنة ، يبرز لنا بسطاً جديداً لمشكلة توظيف التراث الشعرى «بحيث يبقى التراث الأدبى رصيداً فنياً يمد المنشئ بإمكانيات فى العمل وافرة ، إلا أنه ليس رصيداً جامداً، وإنما هو رصيد حى يزكو بالإنفاق ولا ينقص ، بحيث يجد الدارس نفسه أمام هذا الوضع مضطرا إلى تجاوز مشكل تأثير التراث فى العطاء الشخصى إلى مشكل مدى تأثير الكتابة الشخصية فى إحياء التراث» (٢٧) وهذا هو نص القصيدة كما كتبها شوقى ، مزودة بمقدمة توضيحية مهمة .

يقول أحمد شوقىّ :

لما وضعت الحرب الشؤمى أوزارها . وفضحها الله بين خلقه وهتك إزارها ، ورم لهم ربوع السلم ، وجدد مزارها ، أصبحت وإذا العوادى مقصرة (والدواعى غير مقصرة، وإذا الشوق إلى الأندلس أغلب ، والنفس بحق زيارته أطلب ، فقد صدته من برشلونة وبينهما مسيرة يومين بالقطار المجد ، والبخار المشتد ، أو بالسفن الكبرى الخارجة إلى المحيط .

الطاوية القديم نحو الجديد من هذا البسيط فبلغت النفس بمرآة الأرب ، واكتحلت العين فى ثراها بآثار العرب ، وانها لشتى المواقع ، متفرقة المطالع ، فى ذلك الفلك الجامع ، يسرى زائرها من حرم . كمن يمس بالكرنك ويصبح بالهرم ، فلا تقارب غير العتق والكرم : (طليطلة) تطل على جسرها البالى ، و (أشبيلية) تشبل على قصرها الخالى . و (قرطبة) منتبذة ناحية بالبيعة الغراء ، و (غرناطة) بعيدة مزار الحمراء . وكان «البحترى» رحمه الله رفيقى فى هذا الترحال . وسميرى فى الرحال ، والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال : فإن أبلغ من حلى الأثر ، وحيا الحجر ، ونشر الخبر وحشر العبر ، ومن قام فى مأتم على الدول الكبر ، والملوك البهاليل الغرر ، عطف على (الجعفرى) حين تحمل عنه الملا ، وعطل منه الحلى ، ووكل بعد (المتوكل) للبلى . فرفع قواعده فى السير ، وبنى ركنه فى الخبر ، وجمع معالمه فى الفكر ، حتى عاد كقصور الخلد امتلأت منها البصيرة وإن خلا البصر وتكفل بعد ذلك (لكسرى) بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه . وسنيته المشهورة فى وصفه ، ليست دونه وهو تحت (كسر) فى رصه ورصفه ، وهى تريك حسن قيام الشعر على الآثار . وكيف تتجدد الديار فى بيوته بعد الاندثار . قال صاحب الفتح القسى فى الفتح القدسى بعد كلام : «فانظروا إلى إيوان كسرى وسينية البحترى فى وصفه . تجدوا الإيوان قد خرت شعفاته ، وعفرت شرفاته . وتجدوا سينية (البحترى) قد بقى بها (كسرى) فى ديوانه ، أضعاف ما بقى شخصه فى (إيوانه) ، وهذه السنية هى التى يقول فى مطلعها :

صنت نفسى عما يدنس نفسى ∴ وترفعـــت عن ندى كـــل جبس

والتى اتفقوا على أن البديع الفرد من أبياتها قوله :

والمنايـــا مواثـــل وأنـــو شر ∴ وان يزجى الجيوش تحت الدرفس

فكنت كما وقفت بحجر ، أو أطفت بأثر ، تمثلت بأياتها . واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيها بينى وبين نفسى :

وعظ البحترى إيـــوان كسرى ∴ وشفتنى القصور من عبد شمس

ثم جعلت أروض القول على هذا الروى ، وأعالجه على هذا الوزن حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريضة وأنا أعرضها على القراء راجيا أن يلحظوها

بعين الرضا ، ويسحبوا على عيوبها ذيل الإغضاء وهذه هى *

١- اختلاف النهـار والليـل ينسى ∴ اذكرا لى الصبـا ، وأيـام أنسى
٢- وصفـا لى مـلاوة من شبـاب ∴ صـورت مـن تصـورات ومسى
٣- عصفت كالصبـا اللعـوب ومرت ∴ سنـة حلـوة ولـذة خلسى
٤- وسلا مصر : هل سلا القلب عنهـا ∴ أو أسا جرحـه الزمـان المؤسى ؟
٥- كلمـا مـرت الليـالى عليـه ∴ رق . والعهـد فى الليـالى تقسى
٦- مستطـار اذا البـواخر رنت ∴ أول الليـل . أو عوت بعـد جرسى
٧- راهب فى الضلـوع للسفن فـطن ∴ كلمـا ثـرن شاعهـن بنقـسى
٨- يا ابنة اليـم . مـا أبـوك بخيـل ∴ مالـه مولعـا بمنـع وحبس ؟
٩- أحـرام علـى بلابله الـدو ∴ ح ، حـلال للطـير من كـل جنس؟
١٠- كـل دار أحـق بالأهـل . إلا ∴ فى خبـيث من المـذاهب رجـس
١١- نفسى مرجـل ، وقلبى شراع ∴ بهمـا فى الدموع سيـرى وأرسى
١٢- واجعلى وجـهك (الفنار) ومجـرا ∴ ك يد (الثغـر) بين (رمـل) و(مكس)

* * *

١٣- وطنى لـو شغلـت بالخد عنـه ∴ نازعـتنى إلـيه فى الخلـد نفسى
١٤- وهفا بالفـؤاد فى سلسبيـل ∴ ظمـأ للسـواد من (عيـن شمـس)
١٥- شهد الله ، لـم يغب عن جـفونى ∴ شخصـه ساعـة . ولـم يخل حسى
١٦- يصبـح الفكـر (المسلـة) نـاد ∴ يـه . و (بالسرحـة الزكيـة) يمسى
١٧- وكـأنى أرى الجـزيرة أيكـا ∴ نغمـت طيـره بأرخـم جرسى
١٩- هى (بلقيس) فى الخمـائل صرح ∴ من عبـاب ، وصـاحب غـير نكس
(١٩) حسبها أن تكـون للنيـل عرسا ∴ قبلهـا لـم يجـن يومـا بعرس
٢٠- لبست بالأصيـل حلـة وشى ∴ بين صنعـاء فى الثيـاب وقس
٢١- قدها النيل ، فاستحت ، فتـوارت ∴ منـه بالجسر بـين عـرى ولبس
٢٢- وأرى النيـل (كالعقيق) بواديـ ∴ ـه وان كـان كـوثر المتحسى
٢٣- ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم ∴ الـذى يحسر العيـون ويخس
٢٤- لا ترى فى ركابـه غير مثن ∴ بخميـل ، وشاكـر فضـل عرسى

٢٥- وأرى (الجيـزة) الحزينـــة ثكلى ∴ لم تفــق بعد من منـــاحة (رمس)
٢٦- أكثرت ضجـة السـواقى عليــه ∴ وســـؤال اليـــراع عنـــه بهمس
٢٧- وقيام النخيــل ضفرن شعــراً ∴ وتجــردن غـــير طـــوق وسلس
٢٨- وكأن الأهـــرام مـيزان فـــرعو ∴ ن بيـــوم على الجبـــابر نحس
٢٩- أو قنـــاطر تأنــق فيهـــا ∴ ألف جــاب وألـــف صــاحب مكس
٣٠- روعة فى الضحى ، ملاعب جن ∴ حيـن يغشى الـدجى حمــاها ويغسى
٣١- و (رهـين الرمـــال) أفطس ، إلا ∴ أنـــه صنـع جنـــة غـــير فطس
٣٢- تتجلى حقيقـــة النـــاس فيه ∴ سبـع الخـــلق فى أســـارير إنسى
٣٣- لعب الـدهر فى ثـراه صبيـــا ∴ والليـــالى كواعبـــا غـــير عنس
٣٤- ركبت صيد المقـــادير عينـــية ∴ لنقـــد ومخلبيـــــة ، لفـــرسى
٣٥- فأصابت بـه الممـــالك : (كسرى) ∴ (وهـــرقلا) و ، (العبقـــرى الفرنسى)

* * *

٣٦- يا فـــؤادى ، لكــل أمر قـــرار ∴ فيــــه يبـــدو وينجـــلى بعـد لبس
٣٧- عقلت لجـة الأمـــور عقـــولا ∴ طـــالت الحـــوت طـــول سبح وغسى
٣٨- غرقت حيث لا يصـــاخ بطـــاف ∴ أو غـــــريق ، ولا يصـــــاخ لحسى
٣٩- فلــك يكسف الشموس نهـــارا ∴ ويســـوم البـــدور ليلـــــة وكسى
٤٠- ومواقـيت للأمـــور ، إذا مـــا ∴ بلغتهـــا الأمـــور صـــارت لعكس
٤١- دول كالرجـــال ، مرتهنـــــات ∴ بقيـــــام مـــن الجـــدود وتعـسى
٤٢- وليـــــال من كـــل ذات سوار ∴ لطمـــت كـــل رب (روم) (وفـــرس)
٤٣- سددت بالهلال قوســـاً ، وسلت ∴ خنجـــــراً ينفـــــذان من كـــل ترس
٤٤- حكمت فى القرون (خوفـو) و (دارا) ∴ وعفـــــت (وائلا) وألـــــوت (بعبس)
٤٥- أين (مروان) : فى المشارق عرش ∴ أمـــــوى وفـــى المغـــرب كرسى ؟
٤٦- سقمت شمسهـــم ، فرد عليهـــا ∴ نورهـــا كـــل ثاقــــب الرأى نطـــس
٤٧- ثم غابت ، وكل شمس سوى هاتيـ ∴ ـك تبـــلى ، وتنطـــوى تحـــت رمس

* * *

٤٨- وعظ (البحترى) إيـــوان (كسرى) ∴ وشفتـــنى القصـــور من (عبـــد شمس)

٤٩- رب ليـل سريت والبـرق طرفى ∴ وبساط طـويت والريـح عنـسى
٥٠- أنظم الشرق فى (الجـزيرة) بالغر ∴ ب ، وأطـوى البلاد حـزناً لدهس
٥١- فى ديـار من الخـلائف درس ∴ ومنـار من الطـوائف طمس
٥٢- وربى كالجنان ، فى كنف الزينو ∴ ن خضـر ، وفى نـرا الكـرم طلس
٥٣- لم يرعـنى سوى ثرى قرطـبى ∴ لمست فيـه عبـرة الدهـر خمس
٥٤- ياوقى اللـه ما أصبح منـه ∴ وسقى صفـوة الحيـا ما أمسى
٥٥- قرية لا تعد فى الأرض كـانت ∴ تمسك الأرض أن تميـد وترسى
٥٦- غشيت ساحل المحيـط : وغطت ∴ لجـة الـروم من شـراع وقلس
٥٧- ركب الدهر خاطـري فى ثراهـا ∴ فـأتى ذلك الحمـى بعـد حـدسى
٥٨- فتجلت لى القصـور ومن فيـهـ ∴ ـا من العـز فى منـازل قعس
٥٩- ما ضفت قط فى الملـوك على نذ ∴ ل المعـالى ، ولا تـردت بنجس
٦٠- وكأنى بلغت للعلـم بيتـا ∴ فيـه ما للعقـول من كـل درس
٦١- قدسـاً فى البلاد شرقاً وغربـاً ∴ حجـة القـوم من فقـيه وقـس
٦٢- وعلى الجمعـة الجلالـة ، و (النا ∴ صر) نـور الخميس تحـت الـدرفس
٦٣- ينزل التـاج عن مفـارق (دون) ∴ ويحـلى به جـبين (البـرنس)

* * *

٦٤- سنة من كـرى ، وطيف أمـان ∴ وصحـا القـلب من ضـلال وهجس
٦٥- وإذا الـدار ما بهـا من أنيس ∴ وإذا القيـوم ما لهـم من محس
٦٦- ورقيـق من البيـوت عتـيق ∴ جـاوز الألف غيـر مذمـوم حرس
٦٧- أثر من (محمـد) وتـراث ∴ صـار (للروح) ذى الـولاء الأمس
٦٨- بلغ النجـم ذروة ، وتنـاهى ∴ بين (ثهـلان) فى الاسـاس و (قـدس)
٦٩- مرمـر تسبح النـواظر فيـه ∴ ويطـول المـدى عليـها فترسى
٧٠- وسوار كأنهـا فى استـواء ∴ ألفـات الـوزير فى عـرض طرس
٧١- فترة الدهر قد كست سطريهـا ∴ ما أكتسى الهـدب من فتـورة وتعس
٧٢- ويحهـا كـم تزينت لعليـم ∴ واحـد الـدهر ، واستعـدت لخمس
٧٣- وكأن الرفيـف فى مسرح العيـ ∴ ـن مـلا مـدنرات الـدمقس

٧٤- وكــأن الآيات فى جــانبيه ∴ يـــتزلن فى معـــارج قدس
٧٥- منـبر تحت (منــذر) من جلال ∴ لم يــزل يكتسبــه ، أو تحــت (قس)
٧٦- ومكـان الكتــاب يغــريك ويا ∴ وردة غـــائبا ، فتدنـــو للمس
٧٧- صنعة (الداخل) المبـارك فى الـ ∴ ـغـــرب ، وآل له ميـــامين شمس

* * *

٧٨- مَن (لحمراء) جللت بغبـــار الـ ∴ دهـــر كالجرح بين بـــرء ونكس
٧٩- كسنا البرق ، لو محا الضوء لحظا ∴ لحتهــا العيـــون من طـــول قبس
٨٠- حصن (غرناطة) ، دار بنى (الا ∴ حمر) : من غافــل ، ويقظـــان ندس
٨١- جلل الثلج دونها رأسى (شيرى) ∴ فبــدا منـــه فى عصـــائب برس
٨٢- سرمد شيبه . ولــم أر شيــبا ∴ قبلـــه يرجى البقـــاء وينسى
٨٣- مشت الحادثات فى غرف (الحمـ ∴ ـراء) مشى النعــى فى دار عـــرس
٨٤- هتكت عزة الحجـــاب ، وفضت ∴ سدة البـــاب من سمــــير وأنسى
٨٥- عرصات تخلف الخيل عنهـــا ∴ واســـتراحت مـــن احـــتراس وعس
٨٦- ومغـان على الليـــالى وضـــاء ∴ لم تجـــد للعشــــى تكـــرار مس
٨٧- لا ترى غير وافدين على التـا ∴ ريخ ساعيـــن فى خشـــوع ونكس
٨٨- نقلوا الطرف فى نضارة آسى ∴ من نقـــوش وفى عصـــارة ورسى
٨٩- وقـــباب مـــن لا زود وتـــبر ∴ كالـــربى الشـــم بيـــن ظـــل وشمس
٩٠- وخطـــوط تكفلت للمعـــانى ∴ ولألفــاظهـــا بـــأزين لبس
٩١- وترى مجلس السبــاع خـــلاء ∴ مقفر القـــاع من ظبـــاء وخنس
٩٢- لا (الثريا) ، ولا جوارى الـــثريا ∴ يتنـــزلن فيــــه أثمـــار إنسى
٩٣- مرمر قـــامت الأسود عليــــه ∴ كلـــه الظفـــر لينـــات المجس
٩٤- تنثر الماء فى الحياض جمـــانا ∴ يتنـــزى علـــى ترائـــب ملـــس
٩٥- آخر العهد بالجزيرة كـــانت ∴ بعــد عـــرك من الزمـــان وضـــرس
٩٦- فتراها تقول : رايـــة جيش ∴ بـــاد بلا أمـــس بيـــن أســـر وحـــبس
٩٧- ومفـــاتيحهـــا مقاليـــد ملك ∴ باعهــــا الـــوارث المضيــــع ببخس
٩٨- خرج القوم فى كتـــائب صم ∴ عن حفـــاظ . كمـــوكب الدفـــن خرس

٩٩- ركبوا بالبحار نعشاً ، وكـانت ∴ تحت آبائهـــم هي العـــرش أمس

١١٠- رب بان لهـــادم ، وجمـــوع ∴ لمشـــت ، ومحـــسن لمخـــس

١٠١- إمرة النـاس همـــة ، لا تأتى ∴ لجبـــان ، ولا تسنـــى لجبــس

١٠٢- وإذا ما أصـاب بنيـــان قوم ∴ وهى خلـــق ، فـــإنه وهـــى أس

* * *

١٠٣- يا ديـارا نزلت كالخلــد ظلا ∴ وجنـــى دانيـــا ، وسلســـال أنس

١٠٤- محسنات الفـصول ، لاناجر فيـ ∴ ـهـا بقيـــظ ، ولا جمـــادى بقـرس

١٠٥- لا تحش العيون فـوق رباهـا ∴ غـــير حـــور المــواشف لعـس

١٠٦- كسيت أفـرخى بظـــلك ريشا ∴ وربـــا فى ربـــاك وأشـتد غـرسى

١٠٧- هم بنو مصر ، لا الجميل لديهم ∴ بمضـــاع ، ولا الصـــنيع بمنسى

١٠٨- من لسان على ثنائـك وقـــف ∴ وجنـــان علـــى ولائـــك حبس

١٠٩- حسبهم هذه الطلـول عظـات ∴ من جـــديد عـلى الدهـــور ودرس

١١٠- وإذا فـاتك التفـات إلى المـا ∴ ضى فقـــد غاب عنـــك وجه التـأسى

(٥)

(١)

ينطلق أحمد شوقى فى قصيدته «الرحلة إلى الأندلس» من سينية البحترى وانطلاقه من قبيل المعارضة والتجاوز ، فجاءت على الوزن والروى نفسه ثم زادت على البحترى إلى مائة وعشرة أبيـات . والمغـزى واضح من هـذه المعارضة أعنى أن الشعر يقوم على الآثار ويرعاهـا ، وأن البيوت تتجدد بأبيات الشعر بعد أندثارها ، فتزول فى الواقع وتستمر فى القصيدة .

ولقد أثمرت رفقة شوقى للبحترى بعد الحرب العالمية الأولى ، فى بقاع إسبانيا من الأندلس إلى طليطلة ، وإشبيلية ، وقرطبة وما بها من قصور للقدماء ، العرب ، المسلمين ، والتى بقى منها آثار بنى الأحمر وخاصة قصر الحمراء وما حوله من تجديدات .

وتوازن فى ذاكرة شوقى أوصاف إيوان كسرى وحضارة الفرس القديمة عند البحتري ، مع الحمراء وحضارة العرب الفارين ، منذ فتح الأندلس حتى خروج العرب منها

١٤٩٢ م . وفى الوقت نفسه توازى حال شوقى بالمنفى مجرداً من الوطن ، لا يملك إلا مجده القديم فى البلاط ، مع ماضى هذه البلاد التى نفيت عن الوطن العربى ولستلمها الأوربيون ولم يبق لها إلا آثارها القديمة وتوازى حاضر شوقى المنفى ، بحاضر مصر المستعمرة بماضى الأندلس ، فقويت شوكة الماضى التليد لأنه ساعات الأشواق عند الشاعر وعند مصر وعند الأندلس كما كان عند حضارة الفرس القديمة .

ولذلك توازى الماضى (فى القصيدة) مع النهار فى بدايتها ، ثم مع الصبا ، وأيام الأنس ، وملاوة الشباب ثم مع القلب المليئ بالحياة ومع مصر التى تمثل قلب الشاعر ثم مع الجنة / الوطن / الخلد . ولقد أعطت هذه التوازيات مرآة يعكس الشاعر سوء الحاضر الذى توازى مع الليل فى بداية النص ، ثم مع الليالى القاسية ، والظلمة والمنفى والغربة .

والبيتان ، الأول والأخير يوضحان هذا المنطلق الماضوى ، يقول شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى ∴ اذكـر إلى الصبـــا وأيـام أنسى(١)

وفى الخاتمة :

واذا فاتك التفات إلى المـــا ∴ ضى فقد غاب عنك وجه التأسى(١١٠)

ونلاحظ أن البيتين يمثلان حكمة النص ومغزاه المقصودين من الشاعر واللتين خرجت منهما بقية محاور النص .

(٢)

أدت هذه التوازيات المنطقية السابقة ، مع الحكمة التى غلفت القصيدة إلى تسلسل منطقى لفقرات النص وأصبحت محاور فكرية مرتبطة بأبيات مفصلية تربط ما فات بما سيأتى ، وتفسر منطق التداعى التاريخى (المنظم الذى أصاب شوقى فى لحظات السرد التاريخى سواء للتاريخ الفرعونى أو الأندلسى أو المصرى الحديث) .

توزعت القصيدة بناء على ذلك إلى / حكمة الليل والنهار (١-٣) ، الحديث عن القلب (٤-١٢) ، الحديث عن الوطن (٣٣-٣٥) ثم عودة للقلب (٣٦-٤٤) ، ثم سرد لتاريخ الأمويين (٤٥-٤٧) ثم تداعى حول البحترى والإيوان وتاريخ الممالك القديمة (٤٨-٦٣) ، ثم الطيف ومملكة العرب الغاربة (٦٤-٧٧) ثم حديث حول الأندلس وقصر الحمراء (٧٨-١٠٢) وختام يمدح فيه أسبانيا على ما قدمته له ولأسرته من إيواء وحماية (١٠٣-١١٠).

ونلاحظ على هذا التوزع غلبة الماضى ، والتدرج من حيث يبدأ بالماضى السعيد ، ليذكر مصر ، فى كل سياق يراه مناسبا .

كما فى قوله :

– وسلا مصر . هل سلا القلب عنهـــا ∴ أو أساجرحه الزمان المؤسى؟(٤)

ويستمر فى الحـــديث عن القلب فيصـــفه بالرقة ، والخفة ، والرهافة (٤–٧) ، وهنـــا يقف (القـــلب) فى تطابق مع (مصر) ، وتصبـــح رغبة التواصل مع مصر رغبة فى التواصل مع القـــلب (لحظة السعادة) . وهنا يأتى دور الوسيلة (الوسيط) فتبرز الفينة وسيلة لربط الشاعر (بالوطن ، القلب السعيد ، الشباب) وقد قال شوقى فى موضع آخر :

أيا وطـــنى ليتـــــك بعـــــد يأس ∴ كأنى قـــد لقيـت بك الشبابـــــا

لذك تتحول (النفس) إلى (مرجل) يولد الطاقة ويتحول (القلب) إلى (شراع) (والدمع) إلى (بحر) ليسير بها إلى الوطن القاطن على المقابلة من البحر المتوسط . لذلك يعد هذا البيت مفصلاً ورابطاً مهماً لمحاور النص الذى حدد غايته ومرساه بفنار وثغر ورمل ومكس الاسكندرية .

ثم يتحدث بعد ذلك عن الوطن وتفاصيله من الذاكرة (عين شمس ، المسلة ، الجزيرة، النيل ، الجسر ، الجيزة ، السواقى ، الخيل ، الأهرام ، أبو الهول ، خوفو ، ...الخ) وهى تفاصيل رمزية لهذا الوطن الممتد فى الزمان والمكان .

وكلما أكثر الشاعر من التفاصيل كلما كشف لنا عن شوقه ، وولهه بمصر وفسر لنا لم شبه الوطن بالجنة ؟ أليس لأنه دار استقراره ولكن ، ما الذي حدث ؟ ! لقد لعب الدهر / القدر لعبة الليل والنهار ، ودار الفلك فدارت الشموس والدور (وهى مواقيت للأمور) وتلخص كل ذلك فى «الحظ» الذى حول الشروق (المجد) إلى غروب (هزيمة) . ولذلك ليس بعيداً أن تتحول السفينة (وسيطة الأتصال بين الشاعر والوطن / الماضى والحاضر) إلى نفس يحمل جثة الحضارة بعد أن كانت عرشا لمجدها .

وهنا يتكشف البعد المأساوى الذى يفسر الهزيمة بفعل (القدر / الحظ / الدهر) بدلا من الكشف عن الأسباب المادية لهذه الهزيمة وهو التفسير نفسه الذى أشرنا إليه عند البارودى . الأمر الذى يكشف عن تواصل تراثى / فكرى على مستوى الرؤية الفنية عند

شوقى . ولذا ، تتوحد مصيبة الماضى / بمصيبة الشاعر الشخصية . ويتوحد الماضى بالحاضر . فيفكر الشاعر الآن بالعقل / الماضى .

وتتداعى هنا فكرة «الغرق» غرق السفينة (الوسيط) وغرق (الماضى / الحاضر / القلب) ولا يبقى إلا العقل ليصمد به قوة الحاضر ولكن الحاضر أعنف ففرقت العقول أيضا .

عقلت لجة الأمـــور عقــــولا ∴ طالب الحوت طول سبح وغمسى(٣٧)

غرقت حيث لا يصــــاخ بطـاف ∴ أو غريق ، ولا يصـــاخ لحسى (٣٨)

ثم ينتقل شوقى إلى هزائم التاريخ فى محاولة منه لبيان : أن الدهر فى كل مكان . ولسنا نحن من غربت شمس حضارتنا الفرعونية والاسبانية ، بل كسرى وفارس ، وهرقل ، ونابليون أوروبا .

ويأت هنا مفصل آخر للقصيدة ، وهو بيت المقادير :

لعب الدهــر فى ثراه صــــبيـا ∴ والليـــالى كواعب غير عنسى(٣٣)

ويأتى وسيط يتوازى مع السفينة ، وقد أشرنا إلى دور الطيف والحلم عند تحليلنا لقصيدة البارودى :

سنة من كرى ، وطيف أمـان ∴ وصحـا القلب من ضلال وهجس(٦٤)

وهنا يقترب من ختام القصيدة ، فيحاول أن يترك شعوراً فرحاً قبل الختام ، بالحديث عن جمال الأندلس ، وروعة آثارها ويختم بمدحها وبيان فضلها :

كسيت أفـــرخى بظـلك ريشا ∴ وربا فى رباك وأشتد غرسى(١٠٦)

هم بنو مصر ، لا الجميل لديهم ∴ بمضاع ، ولا الصنيع بمنسى(١٠٧)

وهو عود حميد ، يذكر فيه بلاده من جديد .

* * *

(٣)

تقوم نص الرحلة إلى الأندلس على بنية شعرية تعتمد الثنائية المتجاورة ، جوهراً لرؤية العالم . حيث يبدو العالم فى شبكة من العلاقات الثنائية تختزل الشئ ونقيضه فى الحياة والكون والذات الشاعرة .

فنحن أمام ثنائيات متجاورة (الليل ≠ النهار) ، (الأمس ≠ اليوم) ، (المنفى ≠ الوطن) ، (القلب ≠ العقل) ، (الحرام ≠ الحلال) ، (السير ≠ الرسو) ، (السلسبيل ≠ الظمأ) ، (العرى – اللبس) ، (الصغيرة – التجرد) ، (الضحى ≠ الدجى) ، (الشموس ≠ البدور) ، (الجد – النعس) ، (المشارق ≠ المغارب) ، (فقيه ≠ قس) ، (ينزل التاج ≠ يحلى به) ، (برد ≠ نكس) ، (غافل ≠ يقظان) ، (النعى ≠ العرس) ، (بان ≠ هادم) ، (جموع ≠ مشت) ، (قيظ ≠ قرس) ولا يلمح شوقى فيها إلا حالتين متناقضتين ، فالشئ (وضده) يتكرر إما للقافية . ويبدو هذا فى النقيض المنتهى بالسين مثل (الأمس ، اللبس ، التعس، القس ، العرس) . وإما لوضع النقيضتين فى حالة تآخ وسلام كما فى (فقيه وقس) أو لبيان الوحشة وتقلب الأحوال من النقيض إلى النقيض دون تدرج كما فى بقية المقابلات المتضادة .

والرؤية كلها تخرج من موقف شوقى العام الذى يمثل فيه «الغائب المكانى (الوطن) نقيضاً مطلقاً للحظة الحاضر (المنفى) ، فهو عالم التناغم والجمال والتوحد بين الإنسان والطبيعة (حسبها أن تكون للنيل عرسا) ، (النيل كوثر المتحس) ، (لا ترى فى ركابه غير تجميل وشاكر فضل عرس) . لكن هذا العالم مشروخ بالمأساة النابعة من الثكل ، أى فاعلية الزمن المدمرة)[٢٨] .

ولهذه المأساة أكثر من منبع فى هذه القصيدة ، أولها : العامل المأساوى لقصيدة البحترى التى تمثل الأصل المحاكى . وثانى هذه المنابع الروية الاحيائية المحاطة دائما بالدورة الفلكية القدرية التى تختزل فى الفهم المطلق للزمن وقواه المدمرة . والمنبع الثالث المأساة الخاصة التى عايشها شوقى فى المنفى . والمنبع الرابع ، ما رآه شوقى من مأساة تاريخية ملموسة للتاريخ العربى فى الأندلس . وهنا تحولت أطلال الأندلس إلى (رمز) عام يشمل كل مآسى القصيدة . ونقلة جمالية أضافها شوقى بعد البارودى فى شعر المنفى .

وينبغى أن نلاحظ هنا استخدام شوقى (للانفعال) فى أكثر من موضع أعنى استخدام القلب فى سياق مشبوب بالعاطفة الذى يخلق الصورة الشعرية ، وهو ما ندر عند البارودى .

نفسى مرجل ، وقلبى شراع ∴ بهما فى الدموع سيرى وارسى (١١)

وهفا بالفـؤاد فى سلسبيل ∴ ظمـأ للسواد من عيـن شمس (٣٤)

يافـؤادى لكل أمر قـرار ∴ فيه يبـدو وينجـلى بعد لبس (٣٦)

سنة من كرى ، وطيف أمــان ∴ وصحا القلب من ضلال وهجس (٦٤)

وتشكيل هذه الاستخدامات يكشف عن خروج عن العام فى الفكر والصياغة الأحيائية ، فهم قليلا ما يستخدمون تعبير (القلب / الفؤاد) فى هذا السياق المشبوب بالانفعال ، وهذا ما يؤكد المبدأ النقدى الذى انطلقنا منه فى بداية البحث ، أعنى أن لحظة النفى أو السجن ترفع من درجة الأنفعال . وقد جاءت عند شوقى واضحة فى صوره شعرية (قلبى شراع ، هفا بالفؤاد ، يافؤادى ، صحا القلب..) لتفصح عن تشخيص وخطاب للقلب يذكرنا بما يستخدمه الرومانسيون من تعبير القلب أو الفؤاد للحديث عن الحب (والعاطفة) و (الوحدة) و (الغربة) حين لا يجد الشاعر إلا قلبه ليحادثه .

ونستطيع أن ندعى أن شعر المنفى قد خرج إلى حد ما بشعر الإحيائيين إلى تخوم الشعر الوجدانى الحديث أو ما نطلق عليه بالمصطلح الغربى (الرومانسى) .

علينا أن ننظر إلى شعر الإحيائيين إذن نظرة جديدة ، تتيح لنا رصد الظواهر الوجدانية الظاهرة كما مر علينا فى نصوص : الطهطاوى والبارودى ، وشوقى وغيرهما بالطبع .

ألا نرى القــلب محــوراً (شراعــاً) للوصول ، بل وسيلة الوصول إلى الوطن ، إلى جانب الحضور المستمر للوطن فى صورة (شخص / طيف) كما تكرر ذلك عند البارودى .

* * *

(٤)

إيقاع القصيدة ممتد ، طويل ، بين السرعة والهدوء ، ليتوازى مع هذه النظرة المنفعلة ، فكأن البحر وسطاً بين السرعة والهدوء حيث تقوم تفعيلاته على بينة وتدية ، أى تتخذ من الوتد أساساً لها ، وهو فى الغالب وتد مجموع (//٥) ويتحكم شوقى فى سرعة وهدوء البحر بما يدخله من حذف وتسكين وتحريك حيث تتحول (//٥) إلى (///٥) عند حذف الثانى ، فتبطأ الحركة ، قد تتحول إلى (/٥/٥) فتتحول فى بحر الخفيف إلى السرعة حيث يعطى تجاور الحركة والساكنة سرعة فى إيقاع النص .

وتبدو هذه التصرفات الإيقاعية فى عدة مواضع من النص ، كما فى :

اختــلاف النهــار والليــل ينسى ∴ إذكرالى الصبــا وأيــام أنسى

ثم نجده ، يزيد المتحرك بدل الساكن فى :

عصفت كالصبا اللعـــوب ومرت ∴ سنة حلــــــوة ولــــذة خلس

ولهذا جاءت التفعيلات فى القصيدة الأم والقصيدة المعارضة ، مختلفة فى نسب التوزيع ، فأما عن قصيدة البحترى :

لم ترد الصورة الكاملة لبحر الخفيف الا فى ثلاثة أبيات وهى (١٧ ، ٣٥ ، ٦) دون دخول لأى عنصر من عناصر الزحاف أو العلل ، فى حين دخل الزحاف على بقية الأبيات / التفعيلات ، فحذف الثانى الساكن ، فأسرعت حركة التفعيلات جريا وراء سرعة الحركة ، ومواجهة الانفعال التلقائى عند (البحترى) . ثم زادت سرعة الحركة عند (شوقى) مع زيادة (الخبن) لأنه جمع إلى الانفعال التأسى لحاله فى المنفى ، فتضاعفت مشاعره وازدوجت . ويمكن ذكر أسباب هذه الفروق الصوتية ، الموسيقية ، عندما نحصيها كالآتى :

التفعيلة الأولى من البحر الخفيف (فاعلاتن) وهى التى تتكرر أربع مرات فى البيت ، عروضه وضربه صدره وحشوه ، فهى تتكرر فى القصيدتين كما تتكرر مستفعلن، ومتعلن ، وفعلاتن ، فى القصيدتين . ويمكن إجمال النتائج (موازنة) بين إحصائها عند البحترى فى رثائه لإيوان كسرى ، وعند شوقى فى وصف رحلته إلى المنفى فى إسبانيا . فنجد أنه قد :

جاءت (فاعلاتن) عند البحترى صحيحة كاملة (١٠٩) مرات ، بنسبة مئوية (٤ر٣٢) إذا قيست بورودها مزحفة أو معلولة ، ثم جاءت التفعيلة نفسها عند شوقى كاملة صحيحة (٢٣٧) مرة بنسبة مئوية (٩ر٣٥) . فقد وردت التفعيلة فى كل أحوالها عند البحترى (٣٣٦) مرة ووردت لدى شوقى (٦٦٠) مرة .

أما (فعلاتن) فقد جاءت مخبونة عن (فاعلاتن) (١١٥) مرة عند البحترى بنسبة مئوية (٣ر٣٤) وجاءت عند شوقى (٢٠٣) مرات بنسبة مئوية (٧٨ر٣٠) .

ثم جاءت (مستفع لن) صحيحة (٢٨ مرة بنسبة مئوية (٣ر٨) عند البحترى . ثم جاءت عند شوقى صحيحة (٧) مرات بنسبة (١.٠٦) فى المائة .

وجاءت (متفع لن) مخبونة متحركة (٨٤) مرة ، بنسبة مئوية (٢٥) عند البحترى ، فى حين ارتفع ورودها مخبونة عند شوقى إلى (٢١٣) مرة بنسبة مئوية (٢٧ر٣٢) .

أما بالنسبة للعروض فقد جاءت (فعلاتن) (٣٠) مرة بنسبة مئوية (٥٧ر٥٣) عند البحترى ، بينما جاءت (٦١) مرة عند شوقى بنسبة مئوية (٤٦ر٥٥) ، فهى قد تكررت فى كل أحوالها عند البحترى (٥٦ مرة) ، وعند شوقى (١١٠) مرة .

وجاءت العروض صحيحة (فاعلاتن) (٢٦) مرة ، بنسبة مئوية (٤٣ر٤٦) عند البحترى ، وجاءت عند شوقى (٤٩) مرة بنسبة مئوية (٥٤ر٤٤) .

أما الضرب فقد جاء صحيحاً (فاعلاتن) (٢٧) مرة بنسبة مئوية (٣ر٢٨) وجاء مخبونا (فعلاتن) (٢٩) مرة بنسبة مئوية (٧ر٥١) عند البحترى . بينما جاء الضرب فى قصيدة شوقى صحيحاً (٧٧) مرة بنسبة (٧٠) بالمائة ، وجاء مخبونا (فعلاتن) (٣٣) مرة بنسبة مئوية قدرها (٣٠) بالمائية .

ولابد أن نراعى هنا اختلاف عدد الأبيات بين القصيدتين حيث تبلغ قصيدة البحترى ستة وخمسين بيتًا ، وتبلغ قصيدة شوقى مائة وعشرة أبيات . لذلك فالنسبة المئوية هى المرشد فى عمل الموازنة . فنجد الزحاف يصيب حشو البيت عند شوقى أكثر من العروض والضرب . لذلك يكون الخبن فى بداية البيت ثم يقل فى الضرب . بينما يزيد فى بقية البيت عما هو موجود لدى البحترى .

أما البحترى فتزيد النسبة عنده فى التفعيلة الأولى والأخيرة ، والعكس صحيح ، بالنسبة للتفعيلات الصحيحة فى الصدر والحشو .

وهكذا يبدو الهيكل الصوتى فى القصيدتين متجادلا بين النصين القديم والحديث ، وبالتالى فما يترتب عليه يكون تابعا له ، فى المقطع ، والمعجم والعبارة ، ولا داعى لتكرار ما قلناه من قبل عن القافية والروى .

(٥)

ويجرنا الهيكل الصوتى إلى (المقطع) وقد أشرنا من قبل إلى أن معارضة شوقى قد اشتركت فى (٤٥) مقطعاً مع قصيدة البحترى . من ستة وخمسين (٥٦) مقطعاً ، هى عدد أبيات القصيدة . أى بنسبة (٨٠ ٪) وبالتالى أكثر من أربعة أخماس القصيدة . ويتضح ذلك من الجدولين التاليين : الأول : عن مقاطع وقوافى قصيدة البحترى والثانى عن مقاطع وقوافى قصيدة شوقى .

بيان بالمقاطع والقوافي « في قصيدة البحتري »

رقم البيت	المقطع	رقم البيت	المقطع	رقم البيت	المقطع
١	جِبْسِ	٢٥	جَرْسِ	٤٩	خَمْسِ
٢	نَكْسِي	٢٦	تُرْسِ	٥٠	أَسِّي
٣	بَخْسِ	٢٧	خُرْسِ	٥١	حُبْسِ
٤	خِمْسِ	٢٨	لَمْسِ	٥٢	جِنْسِي
٥	خَسِّ	٢٩	خُلْسِ	٥٣	غَرْسِ
٦	وَكْسِ	٣٠	شَمْسِ	٥٤	خُمْسِ
٧	مَسِّي	٣١	حَسِّي	٥٥	دَعْسِ
٨	شُمْسِ	٣٢	نَفْسِ	٥٦	أُسِّ
٩	أُنْسِ	٣٣	أُنْسِي		
١٠	أُمْسِي	٣٤	حَدْسِي		
١١	عَنْسِي	٣٥	جِلْسِ		
١٢	دَرْسِ	٣٦	مَسِّي		
١٣	تُدْنِسِي	٣٧	عِرْسِ		
١٤	يُخْسِي	٣٨	نَخْسِ		
١٥	مُكْسِ	٣٩	مُرْسِي		
١٦	مُلْسِ	٤٠	مَقْسِ		
١٧	عَبْسِ	٤١	قُدْسِ		
١٨	لُبْسِ	٤٢	بُرْسِ		
١٩	رَمْسِ	٤٣	إِنْسِ		
٢٠	عُرْسِ	٤٤	نِكْسِ		
٢١	لَبْسِ	٤٥	حِسِّي		
٢٢	فُرْسِ	٤٦	خُنْسِ		
٢٣	رَفْسِ	٤٧	لُعْسِ		
٢٤	وَرْسِ	٤٨	أَمْسِ		

بيان بالمقاطع والقوافي «في قصيدة شوقي»

رقم البيت	المقطع	رقم البيت	المقطع	رقم البيت	المقطع	رقم البيت	المقطع	رقم البيت	المقطع
١	أُنْسِي	٢٦	هَمْسِ	٥١	طُمْسِ	٧٦	لَبْسِ	١٠١	جِبْسِ
٢	مَسِّي	٢٧	سَلْسِ	٥٢	طُلْسِ	٧٧	شُمْسِ	١٠٢	أُسِّ
٣	خَلْسِ	٢٨	نَحْسِ	٥٣	خَمْسِي	٩٨	نُكْسِ	١٠٣	أُنْسِ
٤	وَأُسِّي	٢٩	مَلْسِ	٥٤	مَسِّي	٧٩	قَبْسِ	١٠٤	قَرْسِ
٥	قَسِّي	٣٠	يُغْسِي	٥٥	تُرْسِي	٨٠	نَدْسِ	١٠٥	لُعْسِ
٦	جَرْسِ	٣١	فُطْسِ	٥٦	قَلْسِ	٨١	بِرْسِ	١٠٦	غَرْسِي
٧	نَفْسِ	٣٢	إِنْسِي	٥٧	حَدْسِ	٨٢	يُنْسِي	١٠٧	مَنْسِي
٨	حَبْسِ	٣٣	عُنْسِ	٥٨	قُعْسِ	٨٣	عُرْسِ	١٠٨	حَبْسِ
٩	جِنْسِ	٣٤	فُرْسِ	٥٩	بَخْسِ	٨٤	أُنْسِ	١٠٩	دَرْسِ
١٠	رِجْسِ	٣٥	رَنْسِ	٦٠	دَرْسِ	٨٥	عَسِّ	١١٠	أَسِّي
١١	أَزْسِي	٣٦	لَبْسِ	٦١	قَسِّ	٨٦	مَسِّ		
١٢	مَكْسِي	٣٧	غَسِّ	٦٢	رَفْسِ	٨٧	نُكْسِ		
١٣	نَفْسِي	٣٨	خِسِّي	٦٣	رَنْسِ	٨٨	وَرْسِ		
١٤	شَمْسِ	٣٩	وَكْسِ	٦٤	هَجْسِ	٨٩	شَمْسِ		
١٥	حِسِّي	٤٠	عَكْسِ	٦٥	حِسِّ	٩٠	لَبْسِ		
١٦	يُمْسِي	٤١	تَعْسِ	٦٦	حَرْسِ	٩١	خُنْسِ		
١٧	جَرْسِ	٤٢	فُرْسِ	٦٧	مَسِّي	٩٢	إِنْسِ		
١٨	نِكْسِ	٤٣	تُرْسِ	٦٨	قُدْسِ	٩٣	جَسِّ		
١٩	عُرْسِ	٤٤	عَبْسِ	٦٩	تُرْسِي	٩٤	مُلْسِ		
٢٠	قَسِّ	٤٥	كُرْسِي	٧٠	طِرْسِي	٩٥	ضَرْسِ		
٢١	لُبْسِ	٤٦	نُطْسِ	٧١	دَعْسِ	٩٦	حَسِّ		
٢٢	حَسِّي	٤٧	رَمْسِ	٧٢	خَمْسِ	٩٧	بَخْسِ		
٢٣	يُخْسِي	٤٨	شَمْسِ	٧٣	مَقْسِ	٩٨	خُرْسِ		
٢٤	عُرْسِ	٤٩	عَنْسِ	٧٤	قُدْسِ	٩٩	أَمْسِ		
٢٥	رَمْسِي	٥٠	دَهْسِ	٧٥	قُسِّ	١٠٠	خِسِّ		

(٦)

أما المفردة ، فقد جاءت عند البحترى وشوقى ، مشتقة من موضوع النص وغرضه . فإذا ما رتبنا كلمات القصيدتين ، لنكون منهما معجماً صغيراً ، يفيد فى الموازنة ، فإننا نرتبه على حروف المعجم ، مثله مثل تبويب الألف باء ، ليكون له نظام لمراجته ،. وقد رتب معجم القصيدتين بوضع كل كلمة تحت حرفها الهجائي الذى ورد فى أولها ، ثم تراتبت الكلمات بعد ذلك حسب ورودها فى القصيدة .

وقد أهمل هذا المعجم الحرف وأكتفى بتبويب الإسم ، والفعل .

ويمكن الموازنة بين معجمى القصيدتين ، للتعرف على عدد الكلمات ، ونسبة ورودها فى النصين .

بيان بمعجم قصيدة البحتري

أ	تابع أ	تابع أ	- ب -	- ت -	- ث -	- ج -	- ح -
إلتماسًا	أَجَدّتْ	الأَشْرَافُ	بُلَغٌ	تَرَفَّعَتْ		جَدًا	الحُظُوظُ
الأَخَسِّ	ارتِيَاحًا	أُسُّ	بَخَسٍ	تَمَاسَكَتْ		جِبْسٌ	حَضَرَتْ
الأَخَسُّ	أَفْرَغَتْ		بَعِيد	تَعَسِي		جَانِبَيْه	حِلَلٌ
إشتِرَائِي	أُنسِي		بَنْغِي	تَرَزُّنِي		جُفِيتُ	حُلُمٌ
إختِبَارِي	أَمَانِ		البَلْوَى	تُنَكِّرُ		جَدِيرًا	حَذْسي
آبِيَاتٌ	الإِيوَانُ		بَابُهُ	التَوَالِي		جَبَل	حَظُّهُ
ابنُ	أَرْعَن		البَسَابِسُ	تُذَكِّرُ		الجِدَّه	حِسَّى
أُنْسُ	أُنْسِ		بَنِيَّة	تُنْسِي		الجِرْمَاز	حَسْرَى
أَمْسِي	أَلْفِ		البَيَانُ	تُطْفِقُهَا		جَعَلَتْ	حُـوُ
أَبْيَضُ	إِسْتَنَّ		البَلَهْبَدُ	تُرْسُ		جَرْسِ	حُبْسُ
أَتَسَلَّى	إِنْسُ		بَاتَ	تَصِفُ		جِد	حُمْسُ
آسِي	إِنْسُ		بُزُ	تَظُنُّهَا		جَوْبُ	
آلُ ساسَان	آخَرُ		بُسُدُ	تَوَهَّمَتْ		جَنْبُ	
أَذْكَرَتْنِيهِمْ	أَوَّلُ		البَيَامِنُ	تَطْلِيقُ		جِنُ	
أَطْلَالُ	أَمْسِ		بُرْسُ	تَجَلُّدًا		جِنُ	
أَنْضَاءُ	أَوَّلُ		بَانِيهِ	تَعْلُو		الجِنْسُ	
الأُنْسُ	أَمْسُ		بَلَغَتْ	تُنْصِرُ		جِنْسِي	
إخلَالُهُ	إتِّبَاعًا		بَيْعَـهُ	التَعَزِّي			
أَنُوشِرْوَان	أَعْيُنَهَا			التَأَسِّي			
إِخْضِرَارُ	إِقْتِرَابُ						
أَصْفَرُ	أَهْلُهَا						
إِغْمَاضُ	أَهْلِي						
أَحْيَاءُ	أَيَّدُوا						
إِشَارَةٌ	أَعَانُوا						
ارْتِيَابِي	أَرْبَاطُ						
أَبُو الغَوْثُ	أَكْلَفُ						

- خ -	- د -	- ذ -	- ر -	- ز -	- س -	- ش -	- ص -
خِمْسُ	الدَّهْرُ		رِفْه	زَعْزَعَتِي	سُعْدَى	شُرْبُه	صُمْتُ
خُطَّةٌ	الدَّنِيَّاتُ		رَخْلِي	الزَّمَانُ	السِّنَانُ	الشَّامُ	صَبَابَةٌ
الخُطُوبُ	الدَّهْرُ		رَجَعْنَ	الزُّجَاجُ	سَقَانِي	شُمْس	الصُّفُوفُ
الخُطُوبُ	دَرْسُ		رَمْسُ	الزِّحَامُ	سُرُورًا	شَرْبَةٌ	صَبِغَةٌ
خَافِضُونَ	دَارَتِي		الرِّجَالُ	زَكَاتُهَا	سُتُورُهُ	شَمَسُ	الصَّنْعَةُ
خِلَاطٌ	الدَّهْرُ		رُمْحُ		سَكَنُوهُ	الشَّارِبُ	صُنْعٌ
خُفُوتُ	الدَّرَفْسُ		رُفِعَتْ		السُّرُورُ	الشَّكُّ	صُنْعٌ
خُرْسُ	الدَّهْرُ		رُءُوسُ		السَّنَوَّرُ	شُرُفَاتٌ	صُبْحٌ
خُلْسُ	الدِّيبَاجُ		رَضْوَى		سِنْخٌ	شَدُّوا	صَارَتْ
خِلْسُ	الدِّمَقْسُ		رِبَاعُهُمْ				الصَّبَابَةُ
خَلْفَ	دَهْرًا		رَابَنِي				
خُنْسُ	دُمُوعُ						
خَمْسُ	الدَّارُ						
خَيْرُ	دَارِي						
خَلَفَ	دَعَسَ						

- ض -	- ط -	- ظ -	- ع -	- غ -	- ف -	- ق -	- ك -
ضوّأ	طفقتها	ظلّ	العيش	غبن	الفراق	قديمًا	كُل
مناحين	تطفيف	ظنى	علل	غيّر	الفراق	القبق	كُل
	طامع		العراق	غيّرن		قفار	كُل
	طعن		عهدتني	غلائل		قوم	كسرى أبرويز
	مرّا		عمّي	غيّر		قلب	الكآبة
			عنسق	غيّر		قدس	كوكب
			عال	غرسوا		القوم	كلكل
			العيون	غرس		القيان	كلاكل
			عنّي			قواه	كماة
			عبس				كتائب
			عهدهن				كُل
			عدم				
			علمت				
			عُرس				
			عجائب				
			عراك				
			عامل				
			العامل				
			العسكرين				
			عيني				
			عجب				
			عيني				
			عز				
			عُرس				
			عكست				
			عمّرت				

ـ ل ـ	ـ م ـ	تابع م	ـ ن ـ	ـ هـ ـ	ـ و ـ	ـ ى ـ
لِينٌ	مَحْمُولًا	مَرْهَقًا	نَفْسِي	هَوَاهُ	وَارِدُ	يُدَنِّسُ
لُبْسُ	مُزَاوِلًا	المُشْتَرَى	نَفْسِي	هَنَاتُ	وَارِدُ	يَخْسِرُ
اللَّيَالِي	مَسَّى	مَرْسَى	نَكَسُ	الهُمُومْ	وَجَهتُ	يُخْسِي
لَبْسُ	مُضِيحُ	مُشْمَخِرُّ	نُبُوِّ		وَرْسُ	يُنْبِذَ
اللِّبَاسُ	مَحَلُّ	المُلُوكُ	نَقَلَ		الوُفُودُ	يُشَابُ
لَمْسُ	مُشْرِفُ	المَرَاتِبُ	نَجِمٌ		وُقُوفُ	يُزْجِي
اللَّيْلُ	مُغْلَقٌ	المَقَادِيرُ	نَفْسُ		وَسْطَ	يَخْتَالُ
اللَّيَالِي	مُكْسُ	مُوقَفَاتٌ	نَحْسُ		وَشْكَ	يَدَيْهِ
لَابِسَاتٌ	مُلْسُ	مُلْكَنَا	يَنْكُسُ			يَهْوِي
لُعْسُ	مَسَاعِ		نُعْمَى			يَغْتَلِي
اللِّقَاءُ	المُحَابَاةَ		النَّحُورُ			يَدَاى
لُحُوقِهِمِ	مَسْعَاهُ					يُصَرِّد
	مَأْتَمًا					يَتَظَنَّى
	المَنَايَا					يَبْدُو
	مَوَاثِلُ					يُبْدِي
	مُشِيحُ					يَعِبْهُ
	مَلِيحُ					يُذْرِي
	مُدَامُ					يَشْهَدُ
	مُجَاجَةُ					يُرَجِّعْنَ
	المُنَحَّسَى					يُرِيدُ
	مَحْبُوبَةَ					
	مَعَاطِي					
	مُطْبَقٌ					
	مُصَبَّحُ					
	مُمَسَّى					
	مُزْعِجًا					

بيان بمعجم قصيدة شوقي

- أ -	تابع أ	تابع أ	- ب -	تابع ب	- ت -	تابع ت	ث
إختلافُ	الأمورُ	إستراحت	البواخرُ	البحارُ	تصوراتُ	التاريخُ	ثرنَ
اذكرا	الأمورُ	إحتراسُ	بخيلُ	باتٍ	تفسي	تبرُ	الثيابُ
أيامُ	الأمورُ	آسِ	بلابلُ	بنيانُ	توارتْ	تكلفتْ	ثكلى
أنسي	ألوتْ	ألفاظُ	بلقيسُ	بنو	تفيقُ	تنثرُ	تراهُ
أسا	أمويُّ	أزينُ	البدورُ		تجردنَ	ترائبُ	ثاقبُ
أولُ	إيوانُ	أقمارُ	بلغتها		تأنقَ	تقولُ	ثرى
إبنةُ اليمِّ	أنظمُ	إنسُ	البحتريُّ		تجلى	تأتي	ثراها
أبوكِ	أطوي	الأسودُ	البرقُ		تعسُ	تسنى	ثهلانُ
أحقُ	أصبحُ	آخرُ	بساطُ		ترسُ	تحسُ	الثلجُ
الأهلُ	أمسي	الأمسِ	البلادُ		تبلى	التأسي	الثريا
أرسي	الأرضُ	أسرُ	بلغتُ		تنضوي		الثريا
اجعلي	الأرضُ	آباءُ	بنيتُ		تعدُ		ثناءُ
أيكا	أتى	أمسِ	البلادُ		تمسكُ		
أرخمُ	أمانُ	إمرةُ	البرنسُ		تميدُ		
الأصيلُ	أنيسُ	أصابَ	البيوتُ		ترسي		
اشتحتْ	الألفُ	أسُّ	بلغَ		تجلتْ		
ابنُ ماءِ السماءِ	أثرُ	أفرخُ	برءُ		ترددتْ		
أكثرتْ	الأمسُ	اشتدَّ	البرقُ		التاجُ		
الأهرامُ	الأساسُ	التفاتُ	بني الأحمرِ		تراتُ		
ألفُ	إستواءُ	أنسي	بدا		تناهى		
ألفُ	ألفاتُ		برسُ		تسبحُ		
أفطسُ	إكتسى		البقاءُ		ترسي		
أساريرُ	إستعدتْ		البابُ		تدنو		
إنسي	الآياتُ		بادَ		تخلتْ		
أصابتْ	آلُ		باعَ		تجدُ		
أمرُ	أنسُ		بخسُ		تكرارُ		

- ج -	تابع ج	- ح -	تابع ح	- خ -	- د -	- ذ -	- ر -
جُرْحُهُ	جُمُوعٌ	حُلْوَةٌ	حُوتٌ	خَلْسُ	الدَّوْحِ	ذُو	رَقَّ
جَرْس	جَبَانٌ	حَبْسُ	حُورُ	خَبِيثٌ	دَارٌ	ذَاتُ	رَنَتْ
جِنْسُ	جِبْسُ	حَرَامٌ	حَبْسُ	الخُلْدُ	الدُّمُوعُ	ذُرَا	رَاهِبٌ
جُفُونِي	جَنَى	حَلَالٌ	حَسْبُهُمْ	الخُلْدُ	الدُّجَى	ذِي	رِجْسُ
الجَزِيرَةُ	جُمَادَى	حِسِّي		الخَمَائِلُ	الدَّهْرُ	ذِرْوَةٌ	رَمْلٌ
الجِسْرُ	الجَمِيلُ	حَسْبُهَا		خَمِيلٌ	دُوَلٌ		رِكَابُهُ
الجَزِيرَةُ	جِنَانٌ	حُلَّةٌ		الخَلْقُ	دَارَا		رَمْسُ
الجَبَابِرُ	جَدِيدٌ	الحَزِينَةُ		خِنْجَرًا	دَهْسُ		رَوْعَةٌ
جَابِ		حِمَاهَا		خُوفُو	دِيَارُ		رَهِينٌ
جِنٌّ		حَقِيقَةٌ		الخَلَائِفُ	دَرْسُ		الرِّمَالُ
جَنَّةٌ		الحُوتُ		خُضْرُ	الدَّهْرُ		رَكِبَتْ
الجُدُودُ		حِسٌّ		خَمْسِي	الدَّهْرُ		الرِّجَالُ
الجَزِيرَةُ		حَكَمَتْ		خَاطِرِي	دَرْسٌ		رَبِّ
الجِنَانُ		حَزَنٌ		الخَمِيسُ	الدَّرَفْسُ		رُومُ
الجُمْعَةُ		الحَيَا		خَمْسٌ	دُونَ		رَدَّ
الجَلَالَةُ		الحِمَى		الخَيْلُ	الدَّارُ		الرَّأْيُ
جَبِينٌ		حَدْسٌ		خُشُوعٌ	الدَّهْرُ		رَمْشُ
جَاوَزَ		حَجٌّ		خُطُوطٌ	الدَّعْقَسُ		الرِّيحُ
جَانِبَيْهِ		حَرْسُ		خَلَاءٌ	الدَّاخِلُ		رُبَى
جَلَالٌ		حَمْرَاء		خُنْسُ	الدَّهْرُ		الرُّومُ
جُلِّلَتْ		حِضْنُ		خَرَجَ	دَارٌ		رَكِبَ
الجُرْحُ		الحَادِثَاتُ		خُرْسُ	دُونَهَا		رَقِيقٌ
جَلَّلَ		الحَمْرَاءُ		خُلُقُ	دَارٌ		الرُّوحُ
جَوَارِي		الحِجَابُ		الخُلْدُ	الدَّفْنُ		الرَّفِيفُ
جُمَان		الحِيَامُ			دِيَارُ		رَيَّا
الجَزِيرَةُ		حَسَّى			دَارِي		رَأْسُ
جَيْشُ		حِفَاظٌ			الدُّهُورُ		رَكِبُوا
					دَرْسُ		

تابع ر	- ز -	- س -	تابع س .	- ش -	- ص -	- ض -	- ط -
الرُّبَى	الزَّمَانُ	سِنَةٌ	سَمِيرٌ	شَبَابُ	الصَّبَا	الضُّلُوعُ	الطَّيْرُ
رَايَةٌ	الزَّيْتُونُ	سَلَا	سَاعِينَ	شَاعَهُنَّ	صَفَا	ضَجَّةٌ	طَيْرُهُ
رُبَى	الزَّمَانُ	سَلَا	السِّبَاعُ	شِرَاعُ	صُوِّرَتْ	ضَفَّرْنَ	طَوْقُ
رِيشٌ		السُّفُنُ	سَلْسَالٌ	شُغِلَتْ	الصَّبَا	الضُّحَى	طَالَتْ
رَبَا		سِيرِى		شَهِدَ	صَرْخُ	ضَفَتْ	طُولُ
رُبَى		سَلْسَبِيلُ		شَخْصُهُ	صَاحِبُ	ضَلَالٌ	طَافَ
		السَّوَادُ		شَاكِرُ	صَنْعَاءُ	الضَّوْءُ	طَرْفُ
		سَاعَةٌ		شَعْرَا	صَاحِبُ	ضَرْسٌ	طَوَيْتُ
		السَّرْحَةُ الزَّكِيَّةُ		الشُّمُوسُ	صُنْعُ		الطَّوَائِفُ
		السَّوَاقِي		شَمْسُهُمْ	صَبِيًّا		طَمْسُ
		سُؤَالٌ		شَمْسُ	صَيْدٌ		طُلُسُ
		سَلْسُ		شَفَتَنِي	صَارَتْ		طَيْفُ
		سَبْعُ		الشَّرْقُ	صَفْوَةٌ		طِرْسُ
		سَبْحُ		شِرَاعٌ	صَحَا		طُولُ
		سِوَارُ		شَرْقٌ	صَارَ		الطَّرْفُ
		سَدِرَتْ		شَمْسٌ	صَنْعَاءُ		الطُّلُولُ
		سَلَتْ		شِيرَى	صُمٌّ		
		سَقِمَتْ		شَيْبٌ	الصَّنِيعُ		
		سِوَى		شَيْبُ			
		سَرَيْتُ		الشُّمُّ			
		سِوَى		شَمْسُ			
		سَقَى					
		سَاحِلٌ					
		سِنَةٌ					
		سَوَارِ					
		سَطَرْنَهَا					
		سَرْمَدُ					
		سُدَّةٌ					

- ظ -	- ع -	تابع ع	- غ -	- ف -	- ق -	تابع ق	- ك -
ظَمَأٌ	عَصَفَتْ	عَرْضٌ	غُبْرٌ	فُطْنٌ	القَلْبُ	القَوْمُ	كُلٌّ
ظِلٌّ	العَهْدُ	عَلِيمٌ	غَبْرٌ	الفَنَارُ	قَلْبِي	قَوْمٌ	كُلٌّ
ظِبَاءٌ	عَوَتْ	العَيْنُ	غَيْرٌ	الفُؤَادُ	قَسٌّ	قَيْظٌ	كَوْثَرٌ
الظُّفْرُ	"عَيْنُ شَمْسٍ"	العُيُونُ	عَبَرٌ	الفِكْرُ	قَدَّهَا	قَرْشٌ	كَوَاعِبُ
ظِلٌّ	عُبَابٌ	عَصَائِبَ	غُبْرٌ	الفَخْمُ	قِيَامٌ		كِسْرَى
ظِلٌّ	عُرْساً	عُرْسٌ	غَسَّ	فَضْلٌ	قَنَاطِيرُ		كُلٌّ
	عُرْسٌ	عِزَّةٌ	غَرِقَتْ	فِرْعَوْنُ	قَرَارٌ		كُلٌّ
	العَقِيقُ	عَرَصَاتٌ	غَرِيقٌ	فُطُسٌ	قِيَامٌ		كُلٌّ
	عُزَّى	عَسَّ	غَابَتْ	فَرَسٌ	قَوْسٌ		كُلٌّ
	العُيُونُ	العَشِيُّ	الغَرْبُ	فُؤَادِي	القُرُونُ		كُرْسِي
	عُرْسٌ	عُصَارَةٌ	غَشِيَتْ	فَلَكٌ	القُصُورُ		كُلٌّ
	عَنْسٌ	العَهْدُ	غَطَّتْ	فُرُسٌ	قُرْطُبِي		كُلٌّ
	عَيْنَيْهِ	عَرْكٌ	غَرْبٌ	فَقِيهٌ	"قَرْيَة"		كَسْرَى
	"العَبْقَرِيُّ الفِرَنْسِيُّ"	العَرْشُ	غَيْرٌ	فَتْرَة	قَلَسٌ		كَنَفُ
	عَقَلَتْ	العُيُونُ	غَائِبٌ	فُتُورٌ	القُصُورُ		الكَرَمُ
	عُقُولاً	عِظَاتٌ	الغَرْبُ	فَضَّتْ	قَعَسٌ		كُلٌّ
	عَكْسٌ		غُبَارٌ	الفُصُولُ	قَطْ		كَرَى
	عَفَتْ		غِرْنَاطَة	فَاتَ	قُدْسٌ		كَسَتْ
	عَبْسٌ		غَافِلٌ		القَوْمُ		الكِتَابُ
	عَرْشٌ		غَرَفَ		قُدْسٌ		كُلُّهُ
	"عَبْدُ شَمْسٍ"		غَيْرٌ		قُدْسٌ		كَتَائِبُ
	عَنْسِي		غَيْرٌ		قَسٌّ		كُسِيَتْ
	عَبْرَة		غَرْسِي		قَبْسٌ		
	العِزُّ		غَابَ		قُبَابٌ		
	العِلْمُ				القَاعُ		
	العُقُولُ				قَامَتْ		
	عَتِيقٌ						

ـ ل ـ	ـ م ـ	تابع م	تابع م	ـ ن ـ	تابع ن	ـ هـ ـ	ـ و ـ
اللّيلُ	مُلاوةٌ	المَشارِقُ	المَعاني	النّهارُ	نُكْسُ	هَمْسُ	وَجْهُكِ
اللّعوبُ	مَسُّ	المَغارِبُ	مَجْلِسُ	نَفَسُ	نَقَلُوا	هِرَقْلاً	وَطَنِي
اللّيالي	مَرّتْ	المُحيطُ	مُقْفِرُ	نَفْسي	نَضارَةً	الهِلالُ	وَهَفا
اللّيالي	مِصْرُ	مَنازِلُ	مَرْمَرُ	نَفَسي	نُقُوشُ	هَجِينُ	وَشْيُ
اللّيلُ	المُؤَسّى	المُلوكُ	المَجَسُّ	نازَعَتْني	نَعْشُ	الهُدْبُ	وادِيهِ
اللّه	مَرّتْ	المَعالي	الماءُ	نادِيهِ	النّاسُ	هَتَكْتَ	وَكْسُ
لَبِسَتْ	مُسْتَطارُ	مَفارِقُ	مُلْسُ	نَعَمَتْ	نَزَلَتْ	هادِمُ	وائِلاً
لَبِسَ	مُولَعُ	مُحِسُّ	مَفاتيحُ	نُكِسَ	ناجِرُ	هِمَّةُ	وَعَظَ
لَعِبَ	مَنْعُ	مَذْمومُ	مَقاليدُ	النّيلُ			وَفَى
اللّيالي	المَذاهِب	مُحَمَّدُ	مَلِكُ	النّيلُ			الوَلاءُ
لَبِسَ	مِرْجَلُ	مَرْمَرُ	المُضيعُ	النّخيلُ			الوَزِيرُ
لُجّةُ	مَجْراكَ	المَدَى	مَوْكِبُ	نَحْسُ			وَيْحَ
لَيْلَةُ	مَنْسِي	مَسْرَحُ	مَشَتْ	النّاسُ			واحِدُ
لَيالٍ	المِسَلّة	مُلاءُ	مُحْسِنُ	نَقْدُ			وَرْدُهُ
لَطَمَتْ	المُتَحَسّى	مُدَنَّزاتُ	مُحِسّ	نَهارُ			وَضاءُ
لَيْلُ	المَوْكِبُ	مَعارِجُ	مُحْسِناتُ	نُورُ			وافِدُ
لَمَسَتْ	مَتْنُ	مِنْبَرُ	المَراشِفُ	نُطُسُ			وَرْسُ
أَتَتْهُ	مَناحَة	مُنْذِرُ	مُضْرُ	نَذْلُ			الوارِثُ
لُجّةُ	ميزان	مَكانُ	مُضاعُ	نَجْسُ			وَهَى
لَمَسَ	مَكْسِ	المُبارَكُ	مَنْسِي	النّاصِرُ			وَهْيُ
لاحَظا	مَلاعِبُ	مَيامِينُ	الماضِي	نُورُ			وَقْفُ
اللّيالي	المَقادِيرُ	مُحَيّا		النّجْمُ			وَلاءُ
لازَوَرْدِ	مِخْلَبَيْه	مُحَيّاها		النّواظِرُ			وَجْهُ
لَبِسَ	المَمالِكُ	مَشَيْتَ		نُعْسُ			
لَبّاتُ	مَواقِيتُ	مَشَى		نُكْسُ			
لَعَسَ	مُزَنّهاتُ	مَغانٍ		نُدُسُ			
لِسانُ		مَسّ		النَّعِيُّ			

- ى -	تابع ى
يُنْسِي	يَكْتَسِيه
يَدُ الثَّغْرِ	يُغْرِي
[يَغِيبُ]	يَقْظَانُ
يَغْدُو	يُرْجَى
يُصْبِحُ	يُنْسِي
يُمْسِي	يَتَنَزَّلُ
يُجَنُّ	يَتَنَزَّى
يَوْمًا	
يَحْسُرُ	
يُخْسِي	
اليراع	
يوم	
يَغْشَى	
يُغْسِي	
يَبْدُو	
يَجْلِي	
يُصَاحُ	
يُصَاخُ	
يَكْسِفُ	
يَسُومُ	
يَنْفُذَانِ	
يَرُوعُ	
يَنْزِلُ	
يُحَلِّقُ	
يَطُولُ	
يَتَنَزَّلُ	
يَزَالُ	

(٧)

أما العبارة فقد أشرنا إليها فى الوحدة السابقة من البحث ، مقارنة بتناصها مع العبارة فى قصيدة البحترى . فنرجو العودة لمراجعتها .

(٨)

تقوم الصورة الشعرية فى قصيدة المنفى عند شوقى ، خاصة فى هذه القصيدة، على التضاد والتقابل ، فهو مغرم بأن يكون وجها الشبه متقابلين لتتم المقارنة فالليالى (عصفت كالصبا) ، (عصفت كالصبا اللعوب) ، (والنفس مرجل) ، (والقلب شراع) ، وفى مواضع أخرى يستخدم (كأنى) حينما يريد اتساع زاوية الرؤية كما فى الأبيات (١٧ – ٣٢) وخلال هذه الأبيات نراه يستخدم (كأن) ليؤكد على موضع يراه مهما فى هذا المشهد المتسع عن تفاصيل متفرقة فى (مصر) ، ثم حين يريد الاستطراد يبدأ فى (٦٠) من (كأنى) من جديد ثم فى (٧٣) كأنى من جديد . ونلاحظ أن أداة التشبيه هنا تساعده على فتح المشهد وتمديده ، لأنها تأتى بعد عدة أبيات يكون شوقى قد استفاض فيها بالجزئيات والتفاصيل . فيبدأ بأداة التشبيه درءاً للملل ، وجلباً للاستمرارية فى الوصف إلى جانب التشبيهات الفرعية المفردة التى تقوم بدور الوصف الإعتراضى (العوضى) المساعد للوصف فى المشهدى العام ، خاصة وشوقى يبدأ هذه الأدوات مع بداية الفقرة ليعطى فرصة للذاكرة أن تعمل وتستدعى .

وفى الاستعارة أيضاً حرص شوقى على الوضوح ، فها هى الشمس ، والجيزة ، والدهر فى صورة .

لبست بالأصيـل حـلة وشى ∴ بين صنعاء فى الثبات وقس (٢٠)
وأرى الجيزة الحـزينة ثكلى ∴ لم تفق بعد من مناحة رمسى (٢٥)
لعب الدهـر فى ثراه صبيا ∴ والليالى كواعبـا غير عنس (٣٣)

تدر على المخيلة صوراً بالاستعارة ، حيث إن حس (الوصف) السائد على القصيدة قد استخدم التشبيه والاستعارة ، للمساعدة . وينطلق هذا الحس من فهم الشعر على أنه «المحاكاة» سواء المحاكاة لأصل سابق هو الواقع ، أو الطبيعة أو الإنسان أو النماذج الشعرية الأصلية . وفى الوقت نفسه نحن أمام مشاهد متتابعة تجعل القصيدة (كاللوحة

الوصفية) ولهذا نحس بأهمية المواقيت والألوان التى انتشرت فى القصيدة لأنها تنطلق من مبدأ جمالى إحيائى هو الشعر صنعة بالألفاظ وجوده السبك إلى جانب التجنيس كمظهر صوتى مهم .

لذلك نحن قريبون من اللوحة المرسومة فى شعر الاحيائيين .

واذا كنا لمحنا ترابطاً منطقياً وتسلسلاً فكرياً عند : الطهطاوى والبارودى وشوقى، فاننا نلمح اختلاف الوسائل ، فعند الصهطاوى نحن أمام شكوى ترصد مبرراتها ، وعند البارودى نحن أمام حكاية يربطها الطيف حتى النهاية ، وعند شوقى نحن أمام السرد والتداعى المزدوج بين مصر والوطن وبين مصر الزمن من ناحية ثم بين إسبانيا المنفى المكان وبين إسبانيا / التاريخ . وبالطبع نلاحظ النهاية بالحكمة والشكر وهى نهاية تكررت لدى الشعراء الإحيائيين الثلاثة .

ولقد كانت الصورة الشعرية فى هذه القصيدة امتداداً لما لاحظه محمد الطرابلسى فى كتـــابه : حيث توزعت الصـــورة الشعريـــة فى الشوقيـــات بين مستويات بلاغية عدة ، أهمها التشبيه والاستعارة بكافة أشكالها البلاغية . يضاف إلى ذلك تجذر بعض الصور الشعرية وتكرارها والإلحاح عليها بطريقة تعطى الصورة الشعرية بعدها الرمزى .

فمن حيث التشبيه «نستطيع أن نقول بعد دراسة مختلف ضروب التشبيه التى قامت عليها أشعار الشوقيات إن التشبيه الضمنى بنوعيه هو أبرز مظاهر عمق التشبيه أثراً فيها وأكثرها تنوعاً وطرافة»(٢٩) ، وبالنسبة للاستعارة فالبحث يرصد «كثرة ورود استعارات شوقى تصريحية وقلة ورودها مكنية يسمح لنا بأن نقرر أن استعارات الشوقيات تنزع إلى أن تكون أقل خفاء من هذه الناحية وأقرب مأخذا ، وما لاحظنا من كثرة ورودها مرشحة مطلقة يسمح باعتبار استعارات الشاعر تنزع إلى أن تكون أكثر عمقا وأبعد مرمى . والجمع بين قلة الخفاء وقرب المأخذ وكثرة العمق وبعد المرمى ، قمة يسمو إليها الفن»(٣٠) .

وبإنتهاء هذه الوحدة من البحث ، نكون قد أنهينا الفصل الثانى من الباب الثانى من هذا الكتاب . بعد أن رصدنا المظاهر التناصية ، وخصائص القصيدة عند شوقى والبارودى والطهطاوى . ولمحنا أوجه التشابه – وهى كثيرة – وأوجه الاختلاف وهى قليلة .

هوامش الفصل الثانى من الباب الثانى

(١) أحمد شوقى ، الشوقيات ، المقدمة ، طبعة مطبعة الآداب والمؤيد القاهرة ، ١٨٩٨م .

(٢) أحمد محمد الحوفى ، وطنية شوقى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الرابعة، ١٩٧٨ ، ص ١٤٣ .

(٣) عمر الدقاق ، شعر العصبة الأندلسية فى المهجر ، مكتبة دار الشرق ، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣ . ص ٩٣ .

(٤) المرجع السابق ، نفسه .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٠١ .

(٦) أحمد شوقى ، أميرة الأندلس ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٢ ، ص ٧ ، ٨ .

(٧) أحمد شوقى ، دول العرب وعظماء الإسلام ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ ، ص ٧ ، ٨ .

(٨) الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، جـ ٢ ، ١١٤ .

(٩) أحمد شوقى ، أسواق الذهب ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ١١. وانظر تفاصيل هذا المقال بين صفحات ١٠ ، ١٩ .

(١٠) نفسه ، ص ٢٧ إلى ٣٦ .

(١١) محمد صبرى السربونى ، الشوقيات المجهولة ، دار المسيرة ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٩ . ج٢ .

(١٢) طه وادى ، شعر شوقى الغنائى والمسرحى ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥. ص : ٦٩ .

(١٣) عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ١٢٠ .

(١٤) انظر الفصول الخاصة بشوقى فى الميزان من كتاب : عباس محمود العقاد (وإبراهيم المازنى) ، الديوان ، دار الشعب ، الطبعة الثالثة .

(١٥) مصطفى لطفى المنفلوطى .

مختارات المنفلوطى ، المكتبة التجارية الكبرى ، الطبعة الثانية ، ١٩٣٧ م . ص: ٦٨-٦٩.

من مقال خليل مطران ، الشعراء المعاصرون .

(١٦) محمود على مكى ، الأندلس فى شعر شوقى ونثره ، فصول ، عدد ديسمبر ١٩٨٢، ص ٢٠٩ .

(١٧) محمد الهادى الطرابلس ، خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية . تونس ، ١٩٨١ . ص ٢٦٢ .

(١٨) الآمدى ، الموازنة ، تحقيق محى الدين عبد الحميد ، دار الباز للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان . ص ١١ .

وأنظر تأكيداً للفكرة نفسها فى قول القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى فى قوله «ومتى أردت أن تعرف ... فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ما بين السمح المنقاد والعصى المستكره ، فاعمد إلى شعر البحترى ، ودع ما يصدر به الاختيار ويعد أول مراتب الجودة ، ص ٢٣ من الوساطة . الآتى بيانها .

(١٩) القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى ، الوساطة بين المتنبى ، وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل ، وعلى محمد البجاوى ، الطبعة الرابعة ، لعيسى البابى الحلبى ، ١٩٦٦ . ص ٥٠ .

(٢٠) ابن خلدون ، المقدمة ، دار القلم بيروت، لبنان ، الطبعة الخامسة ١٩٨٤ ، ص ٥٨٦.

(٢١) صلاح فضل ، شفرات النص ، بحوث سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى، ١٩٩٠. ص ١٣٣ . والنص المشار إليه ، ترجمة صلاح فضل لـ :

KRISTEVA, JULIA, Semiotica, trad.

Madrid, 1981. pag. 66.

(٢٢) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى ، ص ١٣١ .

(٢٣) محمد أحمد الحوفى ، وطنية شوقى ، ص : ١٥١ - ١٦٠ .

(٢٤) محمد الهادى الطرابلسى ، خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، ص ٢٤٨ .

(٢٥) المرجع نفسه ص ٢٤٩ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٥٠ .

(٢٧) محمد الهادى الطرابلسى ، معارضات شوقى بمنهجية الاسلوبية المقارنة ، فصول، ديسمبر ، ١٩٨٢ م . ص : ٨٩ .

(٢٨) كمال أبو ديب ، شوقى والذاكرة الشعرية ، فصول ، ديسمبر ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٩ .

(٢٩) محمد الهادى الطرابلسى ، خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، ص ١٦١ .

(٣٠) المرجع نفسه ، ص ١٦٩ .

هذا وقد اعتمد هذا الفصل على الدواوين الآتية :

(٣١) ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون ، الشركة اللبنانية للكتاب ، بيروت ، لبنان ، بدون .

(٣٢) أحمد شوقى ، الشوقيات ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، أربعة أجزاء .

(٣٣) البحترى ، ديوان البحترى ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، المجلد الثانى .

(٣٤) المتنبى ، شرح ديوان المتنبى ، وضعه عبد الرحمن البرقوقى ، دار الكتاب العربى، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠ ، الجزء الرابع .

(٣٥) مقدمة ابن خلدون ، قصيدة لسان الدين ابن الخطيب ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٤ .

خاتمة الكتاب

تتشابه قصائد المنفى عند روّاد شعراء الإحياء ، فى بعض «الثيمات» والخصائص، كما تتمايز فى بعض الثيمات والخصائص . فلكل منهم سمته وبيانه الشعرى ، ولهم جميعاً خصائص مشتركة ، توارثها هؤلاء الشعراء من ناحيتين : الأولى شعرية . والثانية أخلاقية واجتماعية .

أما الشعرية ، فلا شك أن هناك تواصلا بين «رفاعة الطهطاوى» و «محمود سامى البارودى» ، و«أحمد شوقى» . فقد اطلع اللاحق منهم على شعر السابق من ناحية ، واطلع على تراثه العربى من ناحية ثانية .

وقد خلق هذا الاطلاع ما نراه من تواصل بعض «الثيمات» وبعض «الخصائص الفنية» و «المضامين الاجتماعية والفكرية» بعضها مع البعض الآخر ، فنجد أولا : المكان، والمكان النقيض :

فللمكان - ذكريات ، وأهل ، وجيران ، وأحبة ، وما يحتويه من علاقات بالأشياء والأحياء - وضع خاص عند الشعراد الثلاثة :

فعند «الطهطاوى» تقوم «طهطا» بدور «الرمز المكانى» الذى يشير بإيحاءاته إلى : الأولاد ، والأهل ، والوطن . وعند البارودى نجد «روضة المنيل» تستقطب : المقياس ، والنيل ، وذكريات الشباب والرجولة - كما نجد «حلوان» تستقطب ذكريات اللهو والمجون ، بالرقص والموسيقى ، والغناء ، والعشق والمنادمة ، وشرب الخمر - كما نجد الجيزة تستقطب لديه مشاعر السلطة ، وأيام الثراء والجاه والسلطان ، والمناصب التى تقلدها . وعند «شوقى» لا يقف المكان عند ذكر «الجيزة» أو «جزيرة الزمالك» أو «جزيرة الروضة» بل يستدعى شوقى عدة أماكن أخرى تعد من علامات التواصل مع الوطن بطريقة (تستقطب) إشارات إلى الحضارة المصرية ، القديمة والجديدة (الحديثة والمعاصرة له) .

ونجد للمكان النقيض ، السودان لدى الطهطاوى وسرنديب لدى البارودى ، وإسبانيا لدى شوقى ، درو تبيان ضيق المنفى وآلامه ، أمام اتساع الوطن ، وسعادة العيش فيه .

وهنا ، يظهر الإنسان ، والإنسان النقيض ، فالإنسان فى الوطن هو الأهل والأحبة والخلان ، وفى المنفى هو العدو والمغير وغير المتفاهم .

ثم يأتى دور الزمان ، فنجد لديهم : الزمان ، والزمان النقيض (ونجد أحيانا مطلق الزمـان) ، فالـزمان الأول : لديهم زمان الصبا ، والأمان ، والثانى : زمان الوحشة ، والغربة ، والخوف من المستقبل . والثالث : هو الزمان المطلق ، المتصل ، الذى يبدأ قبل الوطن ، وبعده ، فهو الزمن المطلق الغيبى ، المرتبط بدورة الفلك ، ودورة الحياة ، ومظاهر الكون . وهو ما يسمى عندهم – أحياناً – بالقضاء والقدر .

ووضع المكان والزمان ، فى مقابل المكان والزمان (النقيض) يوضح لنا ، لماذا يصـور هـؤلاء الشعراء وطنهـم على أنـه (جنة الخلـد) لأنـها تجمع هذا النسبى (الزمان / المكـان) فى المطلق الغيبى ، المتسم بالخلود (الاطلاق) . ويوضح لنا تداعيات هذا التصوير ، وسياقاته .

والإحساس بتناقض هذه الثنائيات (الزمان / المكان / الإنسان) هو الذى يولد «المفارقة» باستمرار فى شعرهم ، سواء أكانت مفارقة المشاعر والإدارك . أم كانت مفارقة الزمان ، والمكان ، والآخر . وتولد المفارقة باستمرار لديهم ، وجوها : بديعية ، وبيانية ، ودلالية ، فهى التى تخلق ثنائية : الطباق ، المقابلة ، التضاد ، الإزدواج ، التنافر، التضليل بالتورية ، والتهكم ، والتعويض .

وهى التى تخلق توازيات صوتية ، تتمحور فى خلق تشابهات صوتية وموسيقية ، تساعد على كسر حدة الثنائيات الضدية التى تمتلئ بها قصائدهم فنجد التجنيس ، وحسن التقسيم ، والتساوق الحرفى ، والتداعى الصوتى ، والتكرار .

وبالتالى تأتى وسائط البيان بالصور الشعرية ، والدلالة بمقتضيات السياق والموسيقى ، لتساعد على تشكيل النص ، ابتداء من البيت ، إلى آخر النص .

لذلك تأتى ثيمات : السخرية ، التهكم ، التعريض ، الاستخفاف ، من أجل الوصول إلى تعرية الحقيقة ، وبيانها مجسدة من أجل تطهير النفس ، وتحذير الآخر من المصير نفسه ، أو دفعه إلى التعاطف مع صاحب المنفى وضحيته فى الوقت نفسه .

ومن هنا يتحول الشاعر / المنفى ، إلى «صورة بطل القصيدة» صاحب المأساة . ومن ثم يظهر الشاعر فى صورة «كبش الفداء» لعمل أكبر منه ، ولا يقدر عليه البطل الفرد مهما تكون مقوماته ، وقدراته .

ويظهر أيضا فى صورة «المخلص» الذى يتحمل وزر المجموع وحده ، بعد أن يتخلى عنه الآخرون . ولهذا يكثر وزر المجموع وحده بعد أن يتخلى عنه الآخرون . ولهذا يكثر الحديث لديهم ، عن الحظ ، و (المصير) والحديث عن ثنائية : الصديق والعدو ، الإخلاص والخيانة ، الثبات والتخلى .

وقد وضح ذلك فى حديث الطهطاوى عن «الوشاة» وحديث سامى البارودى عن «تخلى الصديق» ومن ثم البحث عن الصديق الصدوق ، كما وضح ذلك فى حديث «شوقى» عن «انقلاب الحال» .

مما جعل الشجى والشجن منتشرين فى أصوات هؤلاء الشعراء . وفجر مشاعر «الحزن» و «البكاء» كما حرك فيهم نزعة التماسك ضد الأنهيار الذى سببته الهزيمة الخاصة أو العامة .

ويقف «الغريب» هنا متوازيا مع «العدو» مع «الآخر» مع «القدر» فى تواز غريب ، يلفت النظر لدى الشعراء الثلاثة . لذلك يصف كل منهم نفسه بالغريب فى المنفى ، يعنى تحوله إلى آخر لا يحبه . مما يجعله منقسماً على نفسه باستمرار ، ولذا تأتى مقولات : الاستخفاف بالذات ، والإحساس بالفشل ، وتشوف المستقبل لتمثل نقداً للذات وللآخر ، والإحساس الدائم بالتمرد .

وتتوازى المأساة هنا مع درامية الموقف / الحدث . لنعود إلى بداية الحديث ، أعنى الاحساس «بالمفارقة» و «الانقسام» و «الصراع» ، على المستوى ، والدلالى ، كما أشرنا من قبل .

ويتفق هؤلاء الرواد ، على اتخاذ المعارضة وسيلة من وسائل «التواصل» مع تراثهم ، ووطنهم ، ولكنهم يختلفون فى نسبة الاعتماد على هذا التواصل بالمعارضة الشعرية (والتناص) .

فالطهطاوى ، يكتب قصيدتين ، احداهما تخميس لقصيدة الإمام البرعى ، يتوسل فيها بالنبى ، لفك إسار غربته ، وتبقى القصيدة الثانية ، من الشعر الذاتى الذى يبث فيها شجونه . وكان واضحاً أنه استمرار للمدائح النبوية التى شغل بها العصر العثمانى، حتى أنه يعود للتوسل بالنبى فى قصيدته الذاتية الثانية «خواطر الغربة فى السودان» .

ونجد البارودى يكثر من المعارضة ، ولكنها بالقياس لكثرة نتاج المنفى عنده ، تعد قليلة ، ولكننا نلمح إلى استمرار المدائح النبوية والتوسل بالنبى فى بعض قصائد المنفى .

ولكن أحمد شوقى لم يكتب فى المنفى من القصائد إلا معارضة لكبار شعراء العربية ، فى أربع قصائد من عيون قصائد شوقى .

وقد اختلط لديهم شعر الرثاء والتوسل بالمعارضة .

ويبدو – هنا – فارق مهم ، بين شعر المنفى – عند هؤلاء الرواد – كنوع من «البوح» وتخفيف آلام النفس ، وطلب العفو أحياناً ، وبين شعر المنفى الذى يتحول إلى شعر مقاومة، ضد الظلم ، أو ضد الاستعمار على حد سواء . وفى حين وقف شعر الإحياء عند تخوم «البوح» وهو دفاع سلبى عن الذات والوطن ، يتحول الشاعر المنفى فيما بعد إلى شاعر مقاومة كما حدث فيما بعد قليل فى شعر بيرم التونسى على سبيل المثال أو فى شعر محمود درويش الآن .

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر والمراجع العربية

- الآمدى ، الموازنة ، تحقيق محى الدين عبد الحميد ، دار الباز للطباعة والنشر ، بيروت لبنان .
- ابن خلدون ، المقدمة ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الخامسة ١٩٨٤ .
- ابن زيدون ، ديوان ابن زيدون الشركة اللبنانية للكتاب ، بيروت ، لبنان ، بدون .
- ابن رشيق القيروانى ، العمدة ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، الطبعة الخامسة ، بيروت ، ١٩٨١ ، جـ ١ ، جـ ٢ .
- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦ ، جـ ١ .
- أحمد شوقى : أسواق الذهب ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .
- أحمد شوقى : أميرة الأندس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ .
- أحمد شوقى : دول العرب وعظماء الإسلام ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ .
- أحمد شوقى : الشوقيات ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٧٠ ، أربعة أجزاء .
- أحمد محمد الحوفى : وطنية شوقى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ .
- البحترى : ديوان البحترى ، تحقيق كامل الصيرفى ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، المجلد الثانى .
- جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٧ م .
- جابر عصفور : المرايا المتجاورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ م .
- الجاحظ : رسالة الحنين إلى الأوطان ، صححه طاهر الجزائرى عن طبعة المنار ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، بدون .
- الجاحظ : رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، رسالة الحنين إلى الأوطان ، مكتبة الخانجى ، بدون ، جـ ٢ .
- حسن البنا : الطيف والخيـال فى الشعر القديم ، دار النديم للصحافة والنشر ،

القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨ .

– حسن البنا : الكلمات والأشياء ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

– حسين المرصفى : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٢٩٢ هـ . جـ ٢ .

– رفاعة الطهطاوى : مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك ، المطبعة السورية ، بيروت، بدون .

– رفاعة الطهطاوى : مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية ، مطبعة شركة الرغائب بشارع المنجلة ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩١٢ .

– رفاعة الطهطاوى : المرشد الأمين للبنات والبنين ، مطبعة المدارس ، الطبعة الأولى ، فى العشر الأواخر من شوال ، ١٢٨٩ هـ .

– رفاعة الطهطاوى : ديوان الطهطاوى ، جمع ودراسة طه وادى ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤ م .

– شكرى عياد : الرؤية المقيدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ م .

– صلاح فضل : شفرات النص ، بحوث سيميولوجية فى شعرية القص والقصيدة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠ .

– طاهر لبيب : سوسيولوجية الغزل العربى ، ترجمة حافظ الجمالى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق ، ١٩٨١ .

– طه وادى : شعر شوقى الغنائى والمسرحى ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥ .

– طه وادى : مقدمة ديوان رفاعة الطهطاوى ، ص ٤٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ م .

– عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٩ .

– عباس محمود العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ، دار الشعب ، بدون .

– عبد الحليم حفنى : مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م .

- علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل ، وعلي محمد البجاوي ، الطبعة الرابعة ، عيسى البابي الحلبي ، ١٩٦٦ م .
- عمر الدقاق : شعر العصبة الأندلسية في المهجر ، مكتب دار الشرق ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣ م .
- عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٧ .
- قاسم عبده قاسم : ماهية الحروب الصليبية ، عالم المعرفة ، العدد (١٤٩) ، الكويت ، مايو ١٩٩٠ م .
- قاسم عبده قاسم : بين الأدب والتاريخ ، دار الفكر للدرسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٦ م .
- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٩ .
- كمال أبو ديب : البنية الإيقاعية للشعر العربي ، بيروت ، بدون تاريخ .
- المتنبي : شرح ديوان المتنبي ، وضعه عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠ ، الجزء الرابع .
- محمد صبري السربوني : الشوقيات المجهولة ، دار المسيرة بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٩ ، جـ ٢ .
- محمد القاضي : الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية ، الدار العربية للكتاب ، تونس، ١٩٨٢ .
- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ .
- محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٩م .
- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٨١ م .

- محمود سامى البارودى : ديوان البارودى ، ضبطه وصححه : على الجارم ، ومحمد شفيق معروف ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ، ١٩٥٣ م .
- محمود سامى البارودى : جـ ٣ ، جـ ٤ أعتمد البحث على طبعة دار المعارف ، تحقيق محمد شفيق معروف جـ ٣ ، ١٩٧٢ ، جـ ٤ ، ١٩٧٤ م .
- مصطفى جمال الدين : الايقاع فى الشعر العربى ، مطبعة النعمان ، النجف ، العراق، ١٩٧٠ م .
- مصطفى لطفى المنفلوطى : مختارات المنفلوطى ، المكتبة التجارية الكبرى ، الطبعة الثانية، ١٩٣٧ م .

ثانيا : المراجع المترجمة

- أرشيبا لومكليش : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى . منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والنشر ، بيروت ، ١٩٦٣ .
- إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ م .
- بريان تيرنر : ماركس ونهاية الاستشراق ، ترجمة يزيد صايغ ، مؤسسة الأبحاث العربية الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨١ م .
- جاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، كتاب الأقلام (١) وزارة الإعلام بغداد ، ١٩٨٠ م .
- جاستون باشلار : جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨٢ م .
- رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ، ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨ م .
- سكفوز نيكوف : نظرية الأدب ، الشعر الغنائى ، القسم الثالث ، ترجمة جميل نصيف التكريتى ، بغداد ، ١٩٨٠ م .
- كلود ليفى شتراوس : العرق والتاريخ ، ترجمة سليم حداد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢.
- هيجل : فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ م .

ثالثا : الدوريات

- إرفنج هاو : فكرة الحديث فى الأدب والفنون ، ترجمة جابر عصفور ، مقال بمجلة إبداع ، العدد (٥) ١٩٨٤ م .
- جابر عصفور : الشاعر الحكيم ، فصول المجلد (٣) العدد (٢) ، مارس ١٩٨٣ م .
- قيس النورى : الاغتراب ، عالم الفكر ، مج (١٠) ع (١) يونيو ١٩٧٩ .
- كمال أبو ديب : شوقى والذاكرة الشعرية ، فصول ، ديسمبر ، ١٩٨٢ م .
- محمد الهادى الطرابلسى : معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة ، فصول ، ديسمبر ، ١٩٨٢ م .
- محمود على مكى : الأندلس فى شعر شوقى ونثره ، فصول ، عدد ديسمبر ١٩٨٢ م .
- يمنى طريف الخولى : إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم ، مجلة الف ، العدد التاسع، ١٩٨٩م

رابعا : المعاجم

- جميل صليبا : المعجم الفلسفى ، جـ ١ ، بيروت ١٩٧٨ م .

تم بحمد الله

د. مدحت الجيار

* * *

رقم الايداع	١٩٩١/٢٦٤٣
الترقيم الدولى	I.S.B.N. 977 - 02 - 3190 - 8